

Камни Венеции, Том 3 (из 3)

Джон Раскин

The Stones of Venice, Volume 3 (of 3)

John Ruskin



Электронная книга проекта Гутенберга "Камни Венеции", том 3 (из 3)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Камни Венеции, Том 3 (из 3)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 31 декабря 2009 г. [Электронная книга № 30756]

Последнее обновление: 15 марта 2023 г.

Язык: Английский

Авторы: Мариус Мази, Джульет Сазерленд и команда онлайн-корректоров проекта "Гутенберг"

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "КАМНИ ВЕНЕЦИИ", ТОМ 3 (ИЗ 3) ***

Примечание переписчика:

Исправлено несколько типографских ошибок. Они отображаются в тексте вот так, и объяснение появится при наведении указателя мыши на отмеченный отрывок.

Связанные тома

Указатель этого трехтомного труда находится в этом томе со ссылками на все три тома; и некоторые сноски связаны между томами. Эти ссылки предназначены для работы при онлайн-чтении книги. Для получения информации о загрузке всех трех взаимосвязанных томов, чтобы ссылки работали на вашем собственном компьютере, смотрите [Примечание переписчика](#) в конце этой книги.

Ссылки на

[Том I](#)

[Том II](#)

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА
ТОМ IX

КАМНИ ВЕНЕЦИИ
ТОМ III



МОСТ ВЗДХОВ.

С ФОТОГРАФИИ.

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА

КАМНИ ВЕНЕЦИИ

Том III

ГИОТТО

ЛЕКЦИИ ПО АРХИТЕКТУРЕ

ГАВАНИ АНГЛИИ

РАДОСТЬ НАВЕКИ

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ - ЙОРК ЧИКАГО

THE STONES OF VENICE

ТОМ III.

ПАДЕНИЕ

Содержание.

ТРЕТИЙ, ИЛИ РЕНЕССАНСНЫЙ, ПЕРИОД.

ГЛАВА I.

	страница
Раннее Возрождение,	1

ГЛАВА II.

Римское Возрождение,	32
----------------------	----

ГЛАВА III.

Гротескный Ренессанс,	112
-----------------------	-----

ГЛАВА IV.

Заключение,	166
-------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ.

1. Архитектор герцогского дворца,

199

2.	Теология Спенсера,	205
3.	Австрийское правительство в Италии,	209
4.	Дата постройки дворцов византийского возрождения,	211
5.	Ренессансная сторона герцогского дворца,	212
6.	Характер дожа Микеле Морозини,	213
7.	Современное образование,	214
8.	Ранние венецианские браки,	222
9.	Характер венецианской аристократии,	223
10.	Заключительное приложение,	224

ИНДЕКСЫ.

I.	Личный указатель,	263
II.	Местный указатель,	268
III.	Тематический указатель,	271
IV.	Венецианский указатель,	287

СПИСОК НОМЕРНЫХ ЗНАКОВ.

		Первая страница
Табличка	1. Умеренность и невоздержанность в орнаменте,	6
"	2. Готические капители,	8
"	3. Благородный и неблагородный гротеск,	125
"	4. Мозаика из оливкового дерева и цветов,	179
"	5. Византийские основания,	225
"	6. Византийские косяки,	229
"	7. Готические косяки,	230
"	8. Византийские архивольты,	244
"	9. Готические архивольты,	245
"	10. Карнизы,	248
"	11. Ажурные решетки,	252
"	12. Капители Фондако де Турки,	304

КАМНИ ВЕНЕЦИИ.

ТРЕТИЙ, ИЛИ РЕНЕССАНСНЫЙ, ПЕРИОД.

ГЛАВА I.

РАННИЙ РЕНЕССАНС.

§ I. Я надеюсь, что предыдущие главы позволили читателю составить некоторое представление о великолепии улиц Венеции на протяжении тринадцатого и четырнадцатого веков. И все же при всем этом великолепии она не выделялась особо среди других городов средневековья. Ее ранние здания сохранились до наших дней благодаря круговороту ее волн, в то время как постоянные повторения разрушений омрачали славу ее городов-побратимов. Но те фрагменты, которые все еще сохранились на их пустынных площадях и в углах их улиц, ничуть не уступают зданиям Венеции, они даже более богаты, более законченны, более восхитительны по изобретательности, более буйны по красоте. И хотя на Севере Европы цивилизация была менее развитой, а познания в искусствах в большей степени ограничивались церковными орденами, так что для домашней архитектуры период совершенства там следует относить к гораздо более позднему времени, чем в Италии, и считать, что он продолжался до середины пятнадцатого века; тем не менее, по мере того, как каждый город достигал определенной точки цивилизации, его улицы украшались с тем же величием, отличаясь только стилем в зависимости от подручных материалов и нравов людей. И я не знаю ни одного богатого и важного города средневековья, в котором не существовало бы каких-либо доказательств того, что в период наибольшей энергии и процветания его улицы были украшены богатыми скульптурами и даже (хотя в этом, как уже было замечено, Венеция всегда стояла на первом месте) сияли цветом и золотом. Итак, пусть читатель, составив для себя настолько яркое и реальное представление, насколько он в состоянии, либо о группе венецианских дворцов четырнадцатого века, либо, если ему больше нравится, об одной из более фантастических, но еще более насыщенных уличных сцен Руана, Антверпена, Кельна или Нюрнберга, и держа этот великолепный образ перед глазами, выйдет на любую улицу, в общем и характерном виде отражающую отношение к домашней архитектуре нового времени; пусть он, например, если в Лондоне, прогуляется разок назад—вперед по Харли—стрит, или Бейкер-стрит, или Гауэр-стрит. ; и затем, глядя на эту картину и на это, принялся размышлять (ибо это будет предметом нашего следующего и окончательного исследования), каковы были причины, вызвавшие столь значительные изменения в европейском сознании.

§ II. Архитектура эпохи Возрождения - это школа, которая развила изобретательские и конструктивные способности людей от Гранд-канала до Гауэр-стрит; от мраморной шахты, стрельчатой арки, увитой листвы, сияющей и тающей гармонии золота и лазури до квадратного углубления в кирпичной стене. Теперь мы должны рассмотреть причины и этапы этого изменения; и, поскольку выше мы пытались исследовать природу готики, здесь мы также попытаемся исследовать природу Возрождения.

§ III. Хотя архитектура эпохи Возрождения принимает очень разные формы у разных народов, ее удобно разделить на три группы: — Раннее Возрождение, состоящее из первых искажений, привнесенных в готические школы: Центральное, или римское, Возрождение, представляющее собой идеально сформированный стиль; и гротескное Возрождение, являющееся искажением самого Возрождения.

§ IV. Теперь, чтобы отдать полную справедливость неблагоприятной причине, мы рассмотрим абстрактную *природу* школы со ссылкой только на ее лучшие или центральные примеры. Формы застройки, которые следует в целом классифицировать под термином *ранний* Ренессанс, во многих случаях являются всего лишь экстравагантностью и искажениями вялой готики, за ошибки которой классический принцип никоим образом не отвечает. Во второй главе “Семи светильников” было заявлено, что, если бы роскошь не ослабила готические формы, а утонченность не исказила их, римские традиции не смогли бы одержать верх над ними; и, хотя эти ослабленные и фальшивые условия почти мгновенно окрашиваются влиянием классицизма, было бы совершенно несправедливо возлагать на это влияние вину за первое падение ранних школ, которые утратили силу своей системы прежде, чем их успела поразить чума.

§ V. Однако манера принижения всех школ искусства, насколько это естественно, во все века одинакова; роскошь украшений, утонченность исполнения и праздные изощренности фантазии занимают место истинной мысли и твердого обращения; и я не собираюсь надолго задерживать читателя у постели готического больного, ибо наша задача не столько наблюдать за угасанием лихорадки в чертах умирающего короля, сколько проследить характер того Азаила, который намочил ткань в воде и приложил ее к своему лицу, тем не менее, для полноты нашего представления об архитектуре Венеции, а также для нашего понимания того, каким образом Центральный Ренессанс получил свое универсальное господство, необходимо кратко остановиться на основных формах, в которые венецианская готика впервые пришла в упадок. Их всего две: одна - искажение самой готики; другая - частичное возвращение к византийским формам; ибо венецианский ум, доведя готику до точки, где она была неудовлетворена, попытался вернуться по ее стопам, сначала вернулся к византийским типам, а через них перешел к первым римским. Но, возвращаясь таким образом по своим следам, он не восстанавливает свою собственную потерянную энергию. Он возвращается в места, через которые проходил при утреннем свете, но теперь с усталыми конечностями и в мрачных вечерних тенях.

§ VI. Только что было сказано, что двумя основными причинами естественного упадка в любой школе являются чрезмерная роскошь и утонченность. Испорченная готика Венеции дает нам любопытный пример одной, а испорченная византия - другой. Мы рассмотрим их последовательно.

Теперь обратите внимание, во-первых, я не имею в виду под *роскошью* украшений, *количество* украшений. В лучшей готике в мире едва ли найдется хоть дюйм камня, оставшийся нетронутым. Но я имею в виду тот характер экстравагантности в самом орнаменте, который показывает, что он был адресован пресыщенным способностям; буйство и грубость в изгибах,

глубина тени, сочность в расположении линий, очевидно, происходящие из неспособности ощутить истинную красоту целомудренных форм и сдержанной мощи. Я не знаю ни одной особенности дизайна, которую было бы легче распознать с первого взгляда, чем эту чрезмерную пышность; и все же мне кажется, что в наши дни нет ничего столь малопонятного, как существенное различие между целомудрием и экстравагантностью, будь то в цвете, оттенке или линиях. Мы вольно и неточно говорим о “чрезмерном” украшении, со смутным чувством, что в видимой Форме действительно есть нечто, соответствующее невоздержанности в моральных привычках; но без какого-либо четкого определения характера, который нас оскорбляет, и гораздо меньше с каким-либо пониманием самого важного урока, который, без сомнения, должен был быть передан универсальностью этого закона украшения.

§ VII. Итак, одним словом, залог высочайшей красоты во всех видимых делах — это именно то, что является также залогом поведения в душе, - Воздержание в самом широком смысле; Воздержание, которое, как мы видели, восседает на равном троне со Справедливостью среди Четырех Главных Добродетелей, и при отсутствии которого нет никакой другой добродетели, которая не могла бы привести нас к отчаянному заблуждению. Теперь обратите внимание: умеренность в более благородном смысле не означает подавленную и несовершенную энергию; это не означает остановки в каком-либо хорошем деле, например, в Любви или Вере; но это означает силу, которая управляет самой интенсивной энергией и препятствует тому, чтобы она действовала каким-либо образом, кроме того, что должно. И что касается вещей, в которых может быть избыток, это не означает несовершенного пользования ими; но регулирование их количества таким образом, чтобы наслаждение ими было наибольшим. Например, в вопросе, который мы сейчас рассматриваем, умеренность в цвете не означает несовершенного или скучного наслаждения цветом; но это означает такое управление цветом, которое должно приносить максимально возможное наслаждение всеми оттенками. Плохой колорист не *любит* красивые цвета больше, чем лучший колорист, и даже вполнину не так сильно. Но он предается ей с избытком; он использует ее большими массами и безудержно; и тогда это закон Природы, такой же универсальный, как закон всемирного тяготения, что он не сможет наслаждаться ею так сильно, как если бы он использовал ее в меньшем количестве. Его глаза пресыщены, в синем и красном больше нет жизни. Он пытается раскрасить их в синий и рыжий цвета, но тщетно: весь синий цвет стал серым, и становится еще серее, чем больше он его добавляет; весь его малиновый цвет стал коричневым и становится более сухим и осенним, чем больше он его углубляет. Но великий художник строго сдержан в своей работе; он любит яркие цвета всем сердцем; но долгое время он не позволяет себе ничего подобного, ничего, кроме сдержанных коричневых и тускло—серых тонов, и цветов, в которых нет никакой мыслимой красоты; но они по его указанию становятся прекрасными: и после того, как он извлек из них всю жизнь и силу, которыми они обладают, и насладился ими до предела, - осторожно, и как венец работы, и завершение ее музыки, он допускает мгновенный малиновый и лазурный, и все полотно в них окрашено в яркие цвета. пламя.

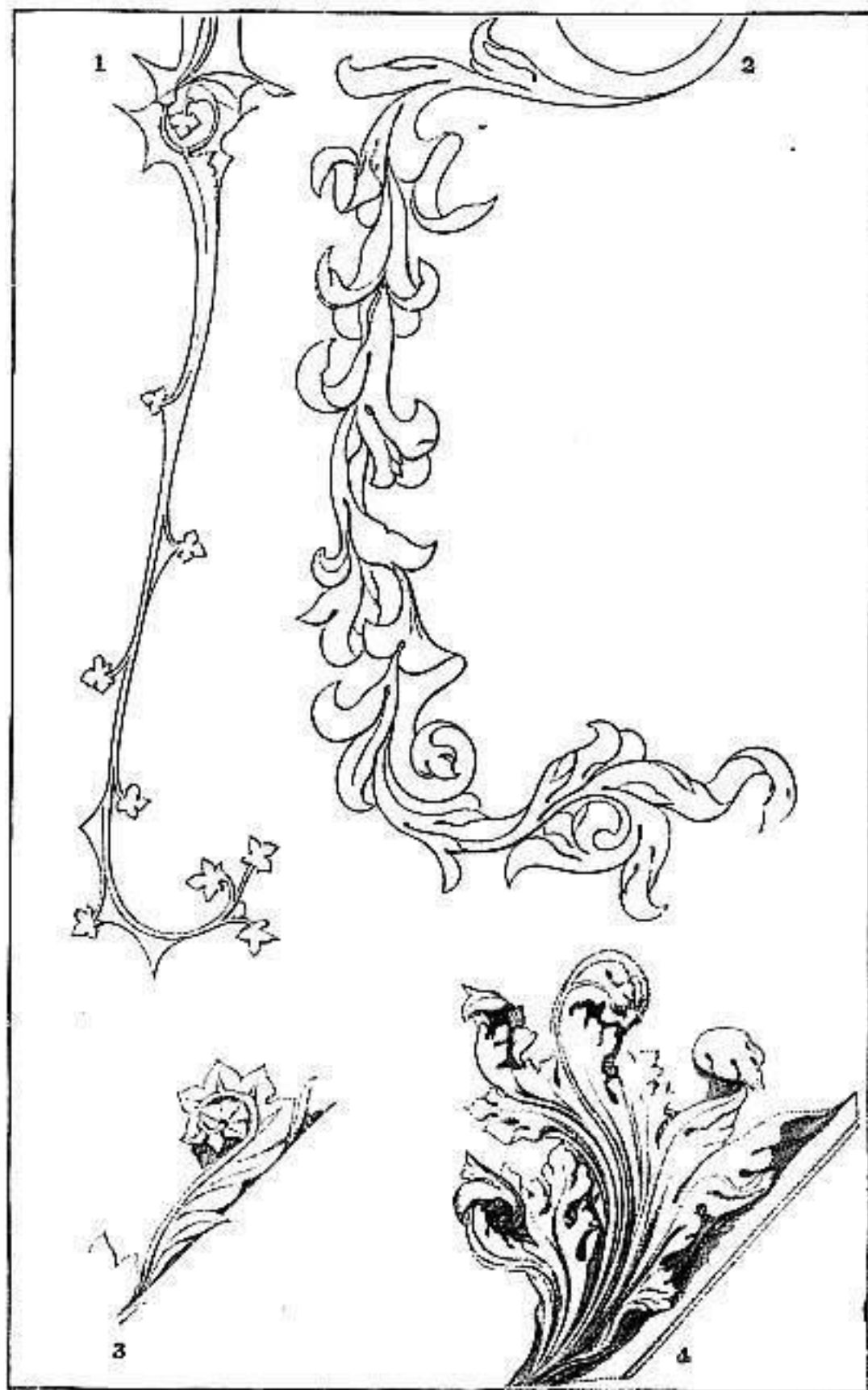
§ VIII. Опять же, в кривизне, которая является причиной привлекательности любой формы; плохой дизайнер наслаждается этим не больше, чем великий дизайнер, но он потакает этому, пока его глаз не насытится, и он не может получить этого достаточно, чтобы затронуть свое пресыщенное чувство изящества. Но великий и сдержанный дизайнер не позволяет себе никаких резких изгибов; он много работает с линиями, в которых кривизна, хотя и присутствует всегда, проявляется задолго до того, как ее можно заметить. Он останавливается на всех этих приглушенных изгибах до предела и противопоставляет им еще более строгие линии, чтобы

показать их с большей нежностью; и, наконец, он позволяет себе мгновенный всплеск энергии, и вся работа в одно мгновение наполняется жизнью и изяществом.

Кривые, нарисованные на [рисунке VII](#). из первого тома, были выбраны исключительно для того, чтобы показать этот характер достоинства и сдержанности, как это проявляется в линиях природы, вместе с постоянной изменчивостью степеней изгиба одной и той же линии; но хотя назначение этой пластины было тщательно объяснено в главе, которую она иллюстрирует, а также в отрывках из “Современных художников”, упомянутых в ней (т. ii. стр. 43, 79), сейчас у нас так мало привычки рассматривать характер абстрактных линий, что многие люди думали, что эта пластина лишь иллюстрирует перевернутую линию красоты Хогарта, даже несмотря на то, что изгиб листа шалфея, который был взят с этой тарелки для будущего использования в архитектуре, вовсе не был перевернутым или извилистым изгибом. Однако теперь, я надеюсь, я смогу лучше показать, что я имею в виду.

§ IX. Рис. 1 на [пластине I](#). напротив изображен фрагмент орнамента из норманнско-французской рукописи XIII века, а рис. 2 от итальянца, одного из пятнадцатых. Обратите внимание на первую его строгую умеренность в изгибе; постепенно соединяющиеся линии, *почти прямые*, хотя и не совсем прямые, используются для его главной ветви и контрастируют с смелыми, но простыми ответвлениями его листьев и благородной спиралью, из которой он выбрасывает побеги, которым, в свою очередь, противостоят острые трилистники и колючие острия. И посмотрите, какой запас ресурсов заложен в целом; как легко было бы сделать изгибы более осязаемыми, а листву более богатой, и как благородная рука осталась самой собой и отказалась сделать еще одну волну движения.

I.



УМЕРЕННОСТЬ И НЕВОЗДЕРЖАННОСТЬ.

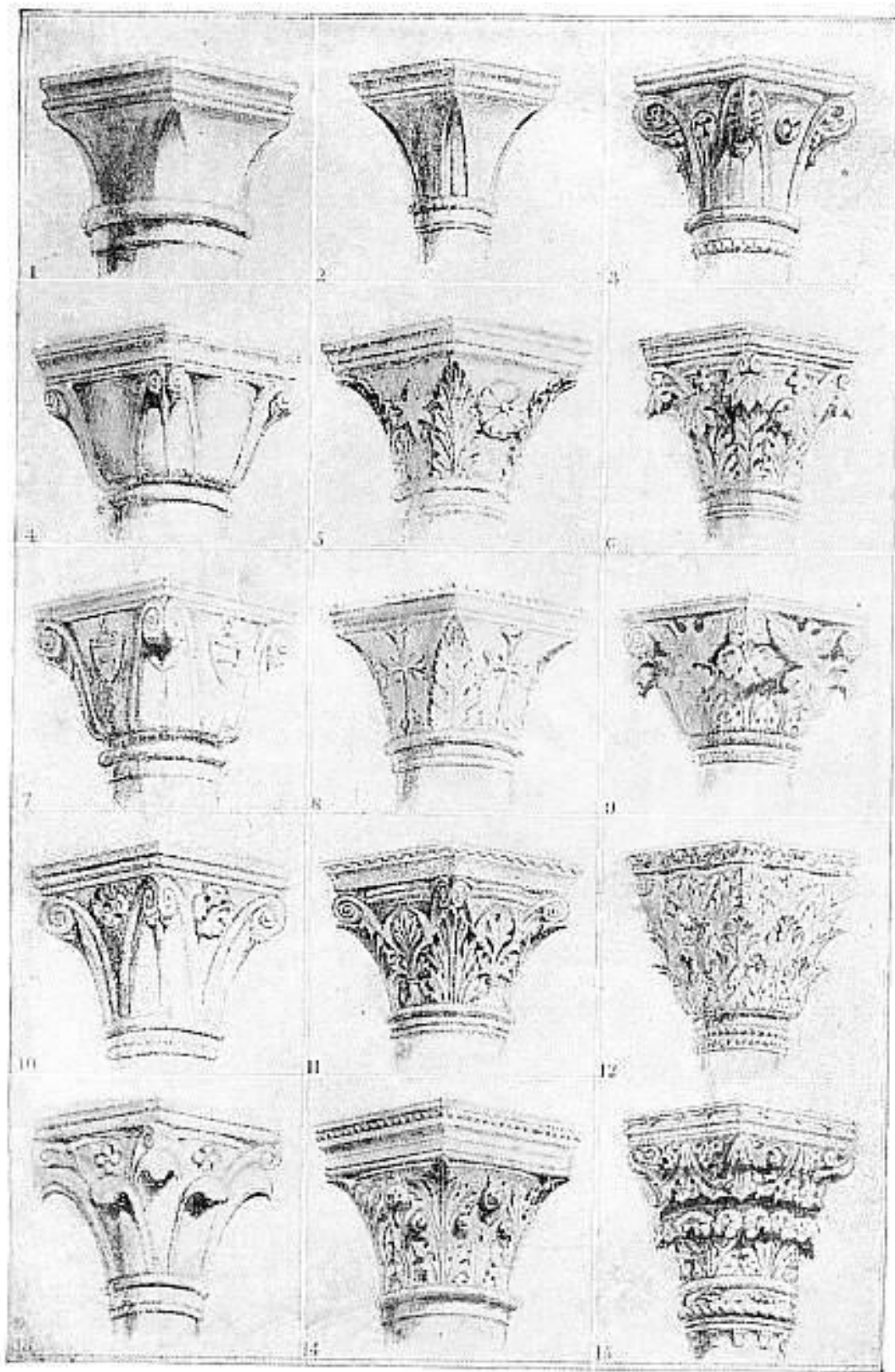
В КРИВИЗНЕ.

§ X. Затем обратите внимание на другой пример, в котором, в то время как постоянно повторяется одна и та же идея, возбуждения и интереса добиваются посредством резких и непрерывных изгибов, совершенно необузданных и перекатывающих туда-сюда в бестолковой распушенности. Внимательно сравните характер отдельных линий в этих двух примерах и будьте уверены, что везде, где эта избыточная и роскошная кривизна проявляется в орнаменте, это признак истощенной энергии и неудавшегося изобретательства. Не путайте это с полнотой или избытком. Богатство - это не обязательно распутство: готическая лепнина может быть на полфута утоплена в шипах и листьях, и все же каждая линия будет целомудренной; а лепнина позднего Возрождения может быть совершенно бесплодной и поражающей бедностью, и все же в каждой линии будет сквозить склонность к роскоши.

§ XI. [Таблица XX](#). во втором томе, хотя и подготовленная для специальной иллюстрации заглавных букв, становится особенно интересной, если рассматривать ее в связи с рассматриваемыми в настоящее время моментами. Четыре листа в верхнем ряду - византийские; два средних ряда - переходные, все, кроме рис. 11, выполненного в форме готики; рис. 12 - совершенная готика лучших времен (дворец герцогов, самая старая часть), рис. 13 - готика, начинающая приходить в упадок, рис. 14 - готика эпохи Возрождения в полном искажении.

Теперь обратите внимание, во-первых, на готический натурализм, постепенно отходящий от византийской суровости; на то, как от острой, жесткой, формализованной условности верхнего ряда листья постепенно расширяются в более свободную и гибкую анимацию, пока на рис. 12 у нас есть совершенный живой лист, как будто только что собранный из росы. И затем, в последних двух примерах и частично на рис. 11, обратите внимание, как формы, которые больше не могут продвигаться в одушевлении, продвигаются или, скорее, приходят в упадок, превращаясь в роскошь и изнеженность по мере того, как сила школы иссякает.

§ XII. Во-вторых, обратите внимание, что византийская и готическая школы, как бы ни различались по степени жизненности, обе схожи в *сдержанности*, хотя сдержанность готики благороднее, потому что она состоит из полного одушевления. Обратите внимание, насколько сильны и тонки изгибы на всех листьях с рис. с 1 по рис. 12, за исключением только рис. 11; и обратите особое внимание на упругость, полученную при близком приближении к прямой линии боковых ребер листа, рис. 12. Чем дольше глаз будет задерживаться на этих умеренных изгибах, тем больше он будет наслаждаться ими, но, несомненно, в конце концов устанет от болезненного преувеличения последнего примера.



ГОТИЧЕСКИЕ КАПИТЕЛИ.

§ XIII. Наконец, понаблюдайте — и это очень важно, — как один и тот же персонаж в произведении может быть признаком совершенно разных состояний ума, и, следовательно, в одном случае плохого, а в другом хорошего. Примеры, рис. 3. и рис. 12., оба одинаково чисты по линиям; но один из них разделен до крайности, другой до крайности широк, и оба красивы. Византийский ум восхищался изяществом членения, которое природа проявляет в листьях папоротника или петрушки; и так же часто готический ум наслаждался дубом, терновником и чертополохом. Но строитель герцогского дворца использовал большую ширину своей листвы, чтобы гармонировать с широкой поверхностью своей могучей стены, и наслаждался этой широтой, как природа наслаждается потрясающей свежестью листьев щавеля или водяной лилии. Таким образом, и широта, и членение благородны, когда они созерцаются или постигаются здоровым умом; и то и другое становится неблагородным, когда постигается пресыщенным умом. Подразделение на рис. 13 по сравнению с шрифтом, рис. 12, который он должен был улучшить, является признаком не ума, любившего сложность, а того, кто не мог наслаждаться простотой, у кого не хватило сил насладиться широкими массами более ранних листов, и он лениво разрезал их на куски, подобно ребенку, разрывающему книгу, которую от усталости не может прочесть. И, с другой стороны, мы будем постоянно находить в других примерах работ того же периода нездоровую широту или тяжеловесность, которые возникают из-за того, что ум больше не заботится об утонченности или точности, не получает никакого удовольствия от изящных форм, но делает все вещи притупленными, громоздкими и мертвыми, теряя в то же время ощущение упругости и пружинистости естественных изгибов. Это похоже на то, как если бы душа человека, сама оторванная от корня своего здоровья и готовая впасть в разложение, утратила восприятие жизни во всем, что ее окружает; и больше не могла отличить взмах сильных ветвей, полных мускульной силы и кровообращения, от вялого изгиба оборванного шнура, ни извилистость края листа, смятого в глубокие складки расширением своего живого роста, от морщинистого сжатия его увядания.¹ Таким образом, в морали есть забота о мелочах, которая проистекает из любви и совести и является самой святой; и забота о мелочах, которая проистекает из праздности и легкомыслия и является самой низменной. И точно так же существует серьезность, исходящая от мысли, которая наиболее благородна; и серьезность, исходящая от тупости и простой неспособности наслаждаться, которая наиболее низка. Итак, в различных формах, принятых поздней готикой Венеции, есть одна или две черты, которые при других обстоятельствах не были бы признаками упадка; но особый способ их появления здесь указывает на фатальную усталость от упадка. Из всех этих особенностей наиболее характерными являются его коронки и навершия.

§ XIV. Ни в одной части герцогского дворца, построенного в четырнадцатом веке, не найдено ни единого черепка или навершия; и хотя они встречаются на современных и на некоторых гораздо более ранних зданиях, они либо указывают на отдельные примеры школ, не являющихся собственно венецианскими, либо являются признаками начинающегося упадка.

Причина этого в том, что навершие по праву является украшением остроконечной архитектуры; в незначительных деталях здания оно соответствует духу его башен, остроконечной крыши и шпилей. Венецианское здание не остроконечное, а горизонтальное по своим корням и общим массам; поэтому навершие является чертой, противоречащей его духу и принятой только в том поиске болезненного возбуждения, которое является безошибочным признаком упадка. Когда это происходит раньше, то на фрагментах настоящей остроконечной архитектуры, как, например, на крыльце Carmini.

Пропорциональной неоправданности его введения была экстравагантность формы, которую он принимал; иногда он превращался в пучок в верхней части окон, высотой в половину самой арки, и состоял, в самых богатых образцах, из человеческой фигуры, наполовину выступающей из чаши листы, как, например, в маленькой арке Кампо Сан-Заккария: в то время как крокеты, находясь сбоку от арки и не так строго соблюдая ее баланс и симметрию, по-видимому, считают себя в большей безопасности. свободны даже больше, чем навершия, и мечутся туда-сюда, в самых диких извивах. Рис. 4. на [пластине I](#) изображен контур одного из них, высеченного в камне, из поздней готики собора Святого Марка; рис. 3. крокет из прекрасной веронской готики; чтобы читатель мог лучше распознать характер эпохи Возрождения путем сравнения с примерами изгиба над ними, взятыми из рукописей. И, не довольствуясь этим избытком внешних украшений арки, навершие вмешивается в ее узоры. Возросшая сложность их, как таковая, будучи естественным процессом развития готики, не была бы злом; но они испорчены обогащением навершия на острие, — испорчены, так сказать, в Венеции: в Вероне навершие в виде лилии появляется на острие задолго до этого, с изысканным эффектом; и в нашей лучшей северной готике оно часто красиво используется в этом месте, как на витрине из Солсбери, [Фото XII](#). (Том II.), рис. 2. Но в Венеции такое обращение с ним совершенно противоречило суровому духу старинных ажурных украшений; и использование украшенного листьями навершия на концах створок дверей Сан-Стефано, в отличие от простого шара, которым заканчиваются ворота Дворца герцогов, является безошибочным признаком тенденции к упадку.

Аналогичным образом, обогащение и усложнение лепнины косяков, которые в других школах могли иметь место и имели место в самые здоровые периоды, в Венеции являются признаками упадка из-за полного несоответствия такой лепнины древней любви к единому квадратному косяку и архивольту. Процесс их обогащения показан на последовательных примерах, приведенных на [табличке VII](#)., ниже. Они пронумерованы и объяснены в Приложении.

§ XV. Дату, когда эта искаженная форма готики впервые возобладала над ранней простотой венецианских типов, можно определить мгновенно, стоя на ступенях хора церкви Святых Иоанна и Павла. По левую руку от нас, когда мы входим, находится гробница дожа Марко Корнаро, умершего в 1367 году. Он выполнен в богатой и полностью развитой готике, с черепицами и навершиями, но еще не достиг какого-либо экстравагантного развития. Напротив него находится храм дожа Андреа Морозини, умершего в 1382 году. Его готика пышна и вычурна; черепки смелые и витиеватые, а огромное навершие представляет собой статую святого Михаила. Нет оправдания антикварам, которые, имея перед глазами эту гробницу, могли бы отнести суровую архитектуру герцогского дворца к более позднему времени; ибо каждая из ошибок эпохи Возрождения получила здесь полное развитие, хотя и не настолько грубое, чтобы полностью разрушить красоту готических форм. В 1423 году во Дворце Карт, порок достигает своего апогея.

§ XVI. Итак, против этой деградировавшей готики выступили армии Возрождения, и их первым натиском было требование всеобщего совершенства. Впервые после разрушения Рима мир увидел в творчестве величайших художников пятнадцатого века — в живописи Гирландаджо, Мазаччо, Франча, Перуджино, Пинтуриккьо и Беллини; в скульптуре Мино да Фьезоле, Гибerti и Верроккьо — совершенство исполнения и полноту знаний, которые отбрасывали в тень все предшествующее искусство и которые, будучи в творчестве этих людей объединены со всем великим, что было в прошлом, действительно оправдывали величайший энтузиазм. с которым

их усилия были или могли быть расценены. Но когда это совершенство однажды проявилось в чем-либо, оно стало требоваться во всем; мир больше не мог удовлетворяться менее изысканным исполнением или менее дисциплинированным знанием. Первое, чего это требовало от любой работы, было то, чтобы она выполнялась совершенным и ученым способом; и людисовершенно забыли, что можно довести до конца то, что презренно, и знать, что бесполезно. Настоятельно требуя ловкости осязания, они постепенно забыли искать нежность чувств; настоятельно требуя точности знаний, они постепенно забыли требовать оригинальности мысли. Мысль и чувство, которые они презирали, покинули их, и они остались довольствоваться своей маленькой наукой и ловкими пальцами. Это история первого нападения Ренессанса на готические школы и его быстрых результатов, более фатальных и непосредственных в архитектуре, чем в любом другом искусстве, потому что там требование совершенства было менее разумным и менее соответствовало способностям рабочего; оно было полностью противоположно той грубости или дикости, от которых, как мы видели выше, во многом зависит благородство старых школ. Но поскольку инновации были основаны на некоторых из самых прекрасных образцов искусства и возглавлялись одними из величайших людей, которых когда-либо видел мир, и поскольку готика, в которую они вмешивались, была испорченной и бесполезной, первое проявление ренессансных настроений имело вид здорового движения. Новая энергия заменила ту усталость или уныние, которые поражали готический ум; изысканный вкус и утонченность, подкрепленные обширными знаниями, создали первые образцы новой школы; и по всей Италии возник стиль, широко известный теперь как чинкве-центи, который в скульптуре и живописи, как я только что сказал, создал самых благородных мастеров, которых когда-либо видел мир, во главе с Микеланджело, Рафаэлем и Леонардо; но который не смог добиться того же в архитектуре, потому что, как мы видели выше, совершенство в ней невозможно, и потерпел неудачу более полную, чем это было бы в противном случае. сделано, потому что классический энтузиазм уничтожил лучшие типы архитектурных форм.

§ XVII. Ибо, заметьте здесь очень внимательно, принцип Возрождения, поскольку он состоял в требовании всеобщего совершенства, совершенно отличается от принципа Возрождения, поскольку он состоит в требовании классических и римских *форм* совершенства. И если бы у меня было время развить тему так, как я хотел бы, я бы сначала попытался выяснить, каким мог бы быть ход развития искусства Европы, если бы в пятнадцатом веке не было найдено рукописей классических авторов и не осталось никаких остатков классической архитектуры; так что исполнителю совершенству, к которому стремились усилия всех великих людей в течение пятисот лет и которое теперь, наконец, было достигнуто, можно было бы позволить развиваться в своей собственной естественной и надлежащей форме в связи с архитектурной структурой более ранних школ. Эта утонченность и совершенство действительно таили в себе свои опасности, и история более поздней Италии, когда она погрузилась в удовольствия, а оттуда и в разврат, вероятно, была бы такой же, независимо от того, научилась ли она когда-нибудь снова писать на чистой латыни или нет. И все же исследование вероятной причины ослабления, которое, естественно, могло последовать за высочайшим напряжением ее энергии, совершенно отличается от исследования особой формы, приданной этому ослаблению ее классическим образованием; и я весьма сожалею, что не могу рассматривать эти две темы по отдельности: я должен довольствоваться тем, что выделяю их для разделения в сознании читателя.

§ XVIII. Таким образом, результатом внезапного увлечения классической литературой, которое набирало силу с каждым часом пятнадцатого века, было, что касается уважаемой архитектуры, уничтожение всей системы готической науки. Остроконечная арка, затененный свод, громоздящаяся шахта, устремленный в небо шпиль - все это было снесено; и больше не разрешалось строить ничего, кроме простой поперечной балки от столба к столбу над круглой аркой, с квадратными или круглыми балками и низкой остроконечной крышей и фронтоном: два элемента благородной формы, которые, к счастью, существовали в Риме, были, однако, по этой причине все еще разрешены; купол и, внутри, свод для фургонов.

§ XIX. Все эти изменения формы были неудачными, и почти невозможно отдать должное иногда изысканному орнаменту пятнадцатого века, поскольку он был нанесен на здания холодного и скудного римского облика. Насколько мне известно, в Европе есть только одно готическое здание, Флорентийский кафедральный собор, в котором, хотя орнамент относится к гораздо более ранней школе, он все же настолько изысканно отделан, что позволяет нам представить, каким мог бы быть результат совершенного мастерства эпохи Возрождения, вышедшего из рук таких людей, как Верроккьо и Гиберти, если бы его применили к великолепному каркасу готического сооружения. Это вопрос, который, как я отмечу в заключительной главе, мы должны практически решить в наше время.

§ XX. Однако изменения, внесенные в форму, были наименьшей частью порочных принципов Возрождения. Как я только что сказал, его главной ошибкой на ранних стадиях было нездоровое требование *совершенства* любой ценой. Я надеюсь, что в главе о природе готики было сказано достаточно, чтобы показать читателю, что совершенством можно добиться не от простого рабочего, а ценой всего - всей его жизни, мысли и энергии. И Европа эпохи Возрождения считала это небольшой платой за манипулятивное совершенство. Таких людей, как Верроккьо и Гиберти, можно было встретить не каждый день и не в каждом месте; и требовать от обычного рабочего исполнения или знаний, подобных их собственным, означало требовать, чтобы он стал их переписчиком. Их сила была достаточно велика, чтобы позволить им соединить науку с изобретением, метод с эмоциями, финиш с огнем; но в них изобретение и огонь были на первом месте, в то время как Европа видела в них только метод и финиш. Это было ново для умов людей, и они стремились к этому, пренебрегая всем остальным. “Это, ” кричали они, “отныне мы должны иметь во всей нашей работе”, - и им повиновались. Рабочий низшего звена добился метода и отделки и потерял в обмен на них свою душу.

§ XXI. Итак, пусть меня не поймут превратно, когда я вообще говорю о злом духе Возрождения. Читатель может просмотреть все, что я написал, от начала до конца, и он не найдет ни единого слова, кроме самого глубокого почтения к тем могущественным людям, которые могли носить доспехи Ренессанса и все же не чувствовать, что они отягощают их живые члены,² — Леонардо и Микеланджело, Гирландаджо и Мазаччо, Тициану и Тинторетто. Но я говорю о Ренессансе как о злом времени, потому что, когда оно увидело, как эти люди с пламенем ринулись в битву, оно ошибочно приняло их доспехи за их силу: и сразу же надело болезненные доспехи на каждого подростка, который должен был выйти только с тремя гладкими камнями по своему выбору из ручья.

§ XXII. Таким образом, читатель всегда должен иметь это в виду, когда он самостоятельно изучает любые примеры работ чинкве-центи. Когда это было сделано поистине великим человеком, чья жизнь и сила не могли быть ущемлены, и который обратил во благо всю науку

своего времени, нет ничего более изысканного. Я не верю, например, что в мире существует более великолепное произведение скульптуры, чем конная статуя Бартоломео Коллеоне работы Верроккьо, с которой, я надеюсь, до того, как эти страницы будут напечатаны, в Англии изготовят отливку. Но когда работа в стиле чинкве-центи была выполнена более скромными людьми, которые во времена готики, хотя и грубым способом, все же нашли бы какой-нибудь способ выразить то, что было у них на сердце, она становится совершенно неодушевленной - простой и беспомощной копией более совершенных моделей; или, если не это, то простое накопление технического мастерства, в приобретении которого рабочий отказался от всех других сил, которые были в нем.

Поэтому, конечно, существует бесконечная градация в искусстве того периода, от Сикстинской капеллы до современной обивки мебели; но, по большей части, поскольку в архитектуре мастер должен быть низшего порядка, обнаружится, что эта живопись чинкве-центи и более высокая религиозная скульптура благородны, в то время как архитектура чинкве-центи с ее подчиненной скульптурой повсеместно плоха; иногда, однако, принимая формы, в которых непревзойденная утонченность почти искупает потерю силы.

§ XXIII. Это особенно верно в отношении той второй ветви Возрождения, которая, как отмечалось выше, была привита в Венеции к византийским типам. Как только классический энтузиазм потребовал отказа от готических форм, было естественно, что венецианский разум с любовью вернулся к византийским моделям, в которых круглые арки и простые шахты, требуемые недавним законом, были представлены в форме, освященной обычаями их предков. И, соответственно, первой отдельной школой архитектуры³, возникшей при новой династии, была та, в которой метод инкрустации мрамором и общие формы ствола и арки были заимствованы у зданий двенадцатого века и применялись с максимально возможным усовершенствованием современного мастерства. И в Вероне, и в Венеции архитектура, получившаяся в результате, чрезвычайно красива. В Вероне она, действительно, менее византийская, но обладает характером богатства и нежности, почти присущим этому городу. В Венеции он более суров, но все же украшен скульптурой, с которой невозможно соперничать по остроте прикосновения и изяществу мельчайших форм, и которая стала особенно блестящей и красивой благодаря инкрустированным кругам из цветного мрамора, серпентина и порфира, которыми Филипп де Коммин был так поражен при своем первом въезде в город. Двумя самыми изысканными зданиями в этом стиле в Венеции являются небольшая церковь Мираколи и Скуола Сан-Марко рядом с церковью святых Иоанна и Павла. Самым благородным является фасад герцогского дворца в стиле Рио. Каса Дарио и Каса Манцони на Гранд-канале являются изысканными примерами школы применительно к домашней архитектуре; и в пределах канала между Каса Фоскари и Риальто есть несколько дворцов, главным из которых является Каса Контарини (называемый "delle Figure"), принадлежащий к той же группе, хотя и несколько более поздний, и примечательный сочетанием византийских принципов цвета с самыми строгими линиями римского фронтона, постепенно вытесняющего круглую арку. Точность резьбы и тонкость пропорций в орнаменте и общих линиях этих дворцов не могут быть оценены слишком высоко; и я полагаю, что путешественник в Венеции в целом уделяет им скорее слишком мало внимания, чем слишком много. Но хотя я попросил бы его поддержать свою гондолу рядом с каждым из них достаточно долго, чтобы рассмотреть каждую их линию, я должен также предупредить его, чтобы он самым тщательным образом обратил внимание на особую слабость и бездушие в концепции их орнамента, которые указывают на принадлежность их к периоду упадка; а также на абсурдный способ использования их кусков цветного мрамора: они, вместо

того, чтобы быть просто и естественно вставленными в каменную кладку, помещены в маленькие круглые или продолговатые скульптурные рамы, похожие на зеркала или картины, и представлены подвешенными на лентах к стене; пара крыльев прикреплена к стене. обычно прикрепляются к круглым табличкам, как бы для того, чтобы облегчить тяжесть лент и узлов, и весь ряд завязывается под подбородком маленького херувима наверху, который прибит к фасаду, как ястреб на двери сарая.

Но прежде всего пусть он обратит внимание на один в высшей степени странный инцидент в Каса Контарини делле Фигур, который, по-видимому, был разрешен, подобно выбору сюжетов в трех углах Герцогского дворца, чтобы одним уроком показать нам истинную природу стиля, в котором это происходит. В промежутках между окнами первого этажа определенные щиты и факелы прикреплены в виде трофеев к стволам двух деревьев, ветви которых были срезаны, и от них остались только один или два увядших листа, едва заметных, но изящно вырезанных тут и там, под вставками из срубленных сучьев.

Создается впечатление, что мастер намеревался оставить нам образ угасающего натурализма готической школы. Я не видел эту скульптуру, когда писал отрывок, относящийся к ее периоду, в первом томе этого труда (*глава. XX. § XXXI.*): “Наступила осень, — сбросили листья, — и взгляд был устремлен на кончики нежных ветвей. *Пришли морозы эпохи Возрождения, и все погибло!*”

§ XXIV. И оттенки этой осени раннего Возрождения - последние, которые появляются в архитектуре. Наступившая зима была бесцветной, так как была холодной; и хотя венецианские художники долго боролись с ее влиянием, в конце концов оцепенение архитектуры взяло верх над ними, и экстерьеры всех последних дворцов были построены только из голого камня. Следовательно, поскольку на этом этапе нашего исследования мы должны попрощаться с цветом, я приберег для этого места продолжение истории цветового оформления, начиная с византийского периода, когда мы оставили его в пятой главе второго тома, вплоть до его окончательного завершения.

§ XXV. Выше говорилось, что принципиальным различием в общей форме и отделке между византийским и готическим дворцами было сужение мраморной облицовки в узкие промежутки между окнами, оставляя большие участки кирпичной стены совершенно голыми. Причина этого, по-видимому, заключалась в том, что готические строители больше не удовлетворялись слабыми и нежными оттенками мрамора с прожилками; они желали какого-нибудь более выразительного и пикантного способа украшения, более полно соответствующего постепенно набирающему силу великолепию рыцарского костюма и геральдической эмблемы. То, что я сказал выше о простых привычках жизни тринадцатого века, никоим образом не относится ни к государственным костюмам, ни к военной службе; и любое освещение тринадцатого и начала четырнадцатого веков (великий период, как мне кажется, с 1250 по 1350 год), хотя оно демонстрирует особое величие и простоту в ниспадании мантий (часто надеваемых поверх кольчуги), указывает в то же время на изысканную яркость цвета и мощь рисунка по краям и кайме, а также на гербовые знаки, которыми они украшены; и в то время как, как мы уже говорили, одеяния были особенно величественными и простыми. как вы видели, особая простота обнаруживается также в *формах* архитектуры, соответствующих складкам мантий, ее *цвета* постоянно увеличивались в яркости и решительности, соответствуя четвертованию щита и вышивке мантии.

§ XXVI. Действительно ли это происходит от четвертинки рыцарских щитов или из какого другого источника, я не знаю; но есть одно великолепное свойство колорита конца двенадцатого, всего тринадцатого и начала четырнадцатого веков, которое я не нахожу определенно ни в одной предыдущей работе, ни впоследствии в искусстве в целом, хотя постоянно и обязательно в работах великих колористов, а именно, объединение одного цвета с другим путем взаимного вмешательства: иными словами, если красная масса должна быть помещена рядом с синей, кусочек красного будет перенесен в синюю, и часть красного будет перенесена в синюю. кусок синего, перенесенный в красный; иногда почти равными частями, как в щите, разделенном на четыре четверти, из которых самая верхняя с одной стороны будет того же цвета, что и самая нижняя с другой; иногда меньшими фрагментами, но в названные выше периоды всегда определенно и величественно, хотя и тысячью различных способов. И я называю это великолепным принципом, ибо он вечен и универсален не только в искусстве,⁴ но и в человеческой жизни. Это великий принцип Братства, основанного не на равенстве и не на подобию, но на отдаче и получении; непохожие души, непохожие нации и непохожая природа связаны в одно благородное целое тем, что каждый получает что-то от даров и славы других. У меня нет места развивать эту мысль — она бесконечно обширна и применима, — но я отмечаю ее для удобства читателя, потому что я давно верил, и весь второй том “Современных художников” был написан, чтобы доказать, что во всем, что было создано Божеством, внешне восхитительным для человеческого чувства красоты, есть какой-то тип Божьей природы или Божьих законов; и ни один из Его законов, в каком-то смысле, не превосходит того, что самое прекрасное и совершенное единство должно быть достигнуто путем слияния одной природы с другой. Я вторгаюсь на слишком высокую ступень; и все же я не могу полностью показать читателю масштабы этого закона, иначе как заведя его так далеко. И именно потому, что это такой огромный и ужасный закон, он властвует над мельчайшими вещами; и на самом легком листке, который весенний ветер в этот момент разворачивает на полях вокруг нас, нет ни единой цветной жилки, но это иллюстрация предназначения, которому земля и ее создания обязаны своим продолжением и своим Искуплением.

§ XXVII. Совершенно непостижимо, пока это не станет предметом специального исследования, как Природа постоянно использует этот принцип в распределении света и тени; как с помощью самых необычных приспособлений, по-видимому, случайных, но всегда в совершенно нужном месте, она ухитряется превращать тьму в свет, а свет - во тьму; и это так резко и решительно, что в тот самый момент, когда один объект меняется от светлого к темному, изображенный на нем предмет меняется от темного к светлому, и при этом так неуловимо, что глаз не заметит перехода, пока не посмотрит на него. Секрет большей части величия во всех благороднейших композициях заключается в том, чтобы делать это деликатно *в степени* и широко *в массе*; в цвете это может быть сделано гораздо решительнее, чем в светотени, и, в соответствии с простотой работы, с большей откровенностью признания, пока в чисто декоративном искусстве, таком как иллюминация, роспись по стеклу и геральдика великих периодов, мы не обнаружим, что это сведено к сегментарной точности. Его величайшими мастерами высокого искусства являются Тинторет, Веронезе и Тернер.

§ XXVIII. Вместе с этим великим принципом расквартирования вводится другой, также имеющий очень большое значение в том, что касается улады для глаз, хотя и не имеющий столь глубокого значения. Как только цвет начали использовать в широких и противоположных областях, стало заметно, что его масса разрушает яркость, и его *смягчили* путем смешивания с каким-либо другим цветом или цветами в меньших количествах, смешанных с крошечными

порциями чистого белого. Два моральных принципа, к которым относится этот тип, - это принципы Умеренности и Чистоты; один требует, чтобы насыщенность цвета была приглушена, а другой - чтобы он был приглушен, не теряя ни своей собственной чистоты, ни чистоты цветов, с которыми он ассоциируется.

§ XXIX. Отсюда возникла универсальная и достойная восхищения система пеленального или клетчатого фона раннего орнаментального искусства. Они были полностью разработаны в тринадцатом веке и простираются на весь четырнадцатый век, постепенно уступая место пейзажу и другим живописным фонам, поскольку дизайнеры потеряли представление о цели своего искусства и ценности цвета. Цветовое убранство готических дворцов Венеции, конечно же, было основано на этих двух великих принципах, которые постоянно преобладали везде, где имел какое-либо влияние истинно рыцарский и готический дух. Окна с мраморными промежутками между ними рассматривались как объекты, подлежащие оформлению, и были по-разному раскрашены в яркие цвета. Все пространство кирпичной стены рассматривалось как фон; она была покрыта штукатуркой и расписана фресками с узорами из подгузников.

§ XXX. Что? читатель с некоторым удивлением спросит: — Лепнина! а в период великой готики? Даже так, но *не штукатурка для имитации камня*. В этом и заключается вся разница; это признанная и понятая штукатурка, нанесенная на кирпичи точно так же, как гипсовая краска наносится на холст, чтобы превратить их в основу для получения цвета от человеческой руки, цвета, который, при правильном нанесении, мог бы сделать кирпичную стену более драгоценной, чем если бы она была построена из изумрудов. Всякий раз, когда мы хотим рисовать, мы можем подготовить нашу бумагу по своему выбору; ценность грунта никоим образом не увеличивает ценность картины. Тинторет на чеканном золоте имел бы не большую ценность, чем Тинторет на грубом холсте; золото было бы просто потрачено впустую. Все, что нам нужно сделать, это сделать грунт как можно более качественным и соответствующим цвету, любыми средствами.

§ XXXI. Я не уверен, прав ли я, применяя термин “штукатурка” к основанию фрески; но это не имеет значения; читатель поймет, что она была белой и что вся стена дворца рассматривалась как страница книги, которую нужно было подсвечивать; но он поймет также, что морские ветры - плохие библиотекари; что, когда однажды окрашенная штукатурка начинала тускнеть или осыпаться, неприглядность испорченного цвета требовала ее немедленного восстановления; и что, следовательно, из всего цветового убранства готических дворцов едва ли найдется хоть один такой, чтобы его можно было украсить. фрагмент остался.

К счастью, на картинах Джентиле Беллини фресковая раскраска готических дворцов запечатлена такой, какой она оставалась в его время; не со строгой точностью, но достаточно отчетливо, чтобы мы могли, сравнив ее с существующими цветными рисунками в рукописях и стекле того периода, точно установить, какой она должна была быть.

§ XXXII. Стены, как правило, были покрыты клетками очень теплого цвета, красновато-коричневого с переходом в алый, более или менее рельефными с белым, черным и серым; как до сих пор видно на единственном примере, который, будучи выполненным из мрамора, прекрасно сохранился, - фасаде герцогского дворца. Этот, однако, из-за природы его материалов был особенно простым примером; основа белая, пересеченная двойными полосами бледно-красного цвета, а в центре каждой шашки изображен крест, попеременно черный с красной серединкой и красный с черной серединкой там, где пересекаются гербы. В

живописных работах фон, конечно, был бы таким же разнообразным и сложным, как и в рукописях; но я знаю только один сохранившийся пример, в доме Сагрето, где на некоторых фрагментах лепнины прослеживается очень ранний клетчатый фон, состоящий из переплетенных малиновых четырехлистников, с херувимами, расправляющими свои крылья, заполняющими промежутки. Небольшой участок этой земли виден рядом с окном, взятым из дворца, том II. [Фото XIII](#). рис. 1.

§ XXXIII. Следует особо отметить, что во всех клетчатых узорах, используемых в цветном оформлении этих благородных периодов, особое внимание уделяется тому, чтобы отметить, что они являются *основой* дизайна, а не самими рисунками. Современные архитекторы в тех незначительных имитациях, к которым они начинают прибегать, стараются расположить детали в шаблонах таким образом, чтобы они занимали определенные симметричные положения по отношению к частям архитектуры. Готический строитель никогда так не поступает: он с полной безжалостностью разрезает землю на куски требуемой формы и размещает на ней свои окна или двери, не обращая никакого внимания на линии, которыми они прорезают узор; и в иллюстрациях к рукописям сам рисунок постоянно изменяется самым тонким и произвольным образом, везде, где есть хоть малейший шанс, что его правильность привлечет взгляд и придаст ему важность. Таким образом, *намеренно* рисунок подгузника часто устанавливают наклонно к вертикальным линиям рисунков, опасаясь, что он каким-либо образом будет с ними связан.

§ XXXIV. На этих красновато-коричневых фонах все пространство ряда окон было выделено, по большей части, в виде приглушенного белого поля из алебаstra; и на этом нежном белом фоне с прожилками были установлены круглые диски пурпурного и зеленого цветов. Гербы семьи, конечно, были окрашены в их собственные цвета, но, я думаю, в основном на чисто лазурном фоне; синий цвет все еще остается за щитами в Каса Приули и еще в одном или двух дворцах, которые не отреставрированы, и голубой фон использовался также для оформления скульптур религиозной тематики. Наконец, вся лепнина, капители, карнизы, выступы и узоры были либо полностью позолочены, либо обильно покрыты золотом.

Поэтому весь фасад готического дворца в Венеции можно просто описать как поле приглушенного красновато-коричневого цвета, обрамленное широкими скульптурными массами белого и золотого цветов; последние дополняются более мелкими инкрустированными фрагментами синего, пурпурного и темно-зеленого цветов.

§ XXXV. Итак, с начала четырнадцатого века, когда живопись и архитектура были, таким образом, объединены, два процесса изменений происходили одновременно до начала семнадцатого. Чисто декоративная клетка на стенах постепенно уступила место более замысловатым картинам на сюжетные темы; сначала маленьким и причудливым, а затем увеличивающимся в огромные картины, заполненные фигурами, как правило, колоссальными. По мере того как эти картины приобретали все большую ценность, архитектура, с которой они ассоциировались, изучалась все меньше; и, наконец, был введен стиль, в котором каркас здания был немногим интереснее, чем у манчестерской фабрики, но все пространство его стен было покрыто самыми драгоценными фресками. Такие здания, конечно, больше не следует рассматривать как формирующие архитектурную школу; это были просто большие заготовки панно художников; и Тициан, Джорджоне и Веронезе не больше заслуг в более поздней архитектуре Венеции как таковой, расписывая ее фасады, чем Ландсир или Уоттс могли бы

воздать должное архитектуре Лондона, сначала побелив, а затем покрасив его кирпичные улицы от одного конца до другого.

§ XXXVI. Одновременно с этим изменением относительной ценности цветового оформления и каменной кладки, не менее важное изменение происходило в противоположном направлении, но, конечно, в другой группе зданий. Ибо по мере того, как архитектор чувствовал себя отвергнутым или забытым в одном здании, он старался стать главным в другом; и в отместку за полную узурпацию художником определенных областей дизайна ему удавалось полностью исключить его из тех, в которых преобладало его собственное влияние. Или, точнее говоря, архитекторы стали слишком гордыми, чтобы принимать помощь от колористов; и эти последние искали почву, которую покинул архитектор, для безудержной демонстрации собственного мастерства. И таким образом, в то время как одна серия зданий постоянно становится слабее по дизайну и богаче наложенными картинами, другая, та, о которой мы так часто говорили как о раннем или византийском Возрождении, фрагмент за фрагментом отвергает живописное убранство; сначала заменяет его мрамором, а затем, поскольку архитектор чувствует, что последние с каждым днем становятся все более высокомерными и все более холодными, слишком яркими для его достоинства, он отбрасывает даже их один за другим: и когда последний порфиновый круг исчезает с фасада, мы обнаруживаем два дворца, стоящих бок о бок, а затем они становятся все более яркими. один построен, насколько можно судить по простой каменной кладке, с непревзойденной тщательностью и мастерством, но без малейшего следа цвета в какой-либо его части; другой совершенно не претендует на интерес к его архитектурной форме, но сверху донизу увешан картинами Веронезе. Таким образом, в этот период мы прощаемся с цветом, оставляя художников их собственной области деятельности; и сожалеем только о том, что они тратят впустую свои самые благородные работы на стены, с которых через пару столетий, если не раньше, должна быть стерта большая часть их труда. С другой стороны, архитектура, упадок которой мы прослеживаем, сейчас находится в совершенно новом состоянии, в состоянии Центрального, или Истинного Возрождения, природу которого мы рассмотрим в следующей главе.

§ XXXVII. Но прежде чем покинуть эти последние дворцы, на которые распространялось византийское влияние, следует извлечь из них еще один урок, имеющий для нас большое значение. Несмотря на то, что стиль их во многих отношениях испорчен, они непревзойденны по мастерству исполнения и не запятнаны честью; в них нет ни несовершенства, ни нечестности. То, что в них абсолютно *нет* недостатков, действительно, как мы видели выше, является доказательством недостатка высочайших качеств архитектуры; но как уроки каменной кладки они имеют свою ценность, и их вполне можно изучать за совершенство, которое они демонстрируют в методах выравнивания камней, за точность их инкрустации и другие подобные качества, которые в них действительно слишком важны, но в то же время очень поучительны по своему.

§ XXXVIII. Например, в инкрустированном изображении голубя с оливковой ветвью из Дома Тревизан (том I. [Лист XX](#). стр. 369) невозможно что-либо превзойти по точности, с которой оливковые листья вырезаны из белого мрамора; а на некоторых лавровых венках ниже волнистый край каждого листа прорисован так же тонко и легко, как будто тонким карандашом. Ни один флорентийский стол не отделан более изысканно, чем фасад всего этого дворца; и как идеалы исполнительского совершенства, которые, хотя мы и не должны сворачивать с нашего главного пути, чтобы достичь их, все же могут с большой пользой сохраниться в нашем поле

зрения и памяти, эти дворцы наиболее примечательны среди архитектуры Европы. Фасад дворца дождей в стиле Рио, хотя и очень скупой по цвету, все же, как образец законченной каменной кладки огромного здания, является одним из лучших не только в Венеции, но и во всем мире. Она отличается от других работ византийского Возрождения тем, что выполнена в очень большом масштабе; и она все еще сохраняет один чисто готический характер, который немало добавляет ей благородства - постоянного разнообразия. Вряд ли в нем найдется хоть одно окно или одна панель, которые были бы похожи на другие; и это постоянное изменение настолько увеличивает его видимые размеры, сбивая с толку глаз, что, хотя в Нем нет ярких черт или каких-либо поразительных массивов, в Италии мало что производит более сильное впечатление, чем вид его над головой, когда гондола скользит из-под Моста Вздохов. И, наконец (если только мы не должны винить эти здания за некоторые фрагменты с очень детской перспективой), они великолепно честны, а также совершенны. Я не помню даже никакой позолоты на них; все из чистого мрамора, причем самого лучшего сорта.⁵

И поэтому, покидая наконец дворец герцогов,⁶ давайте унесем с собой еще один урок, последний, который мы получим от Камней Венеции, если не считать предупреждения.

§ XXXIX. Архитектурная школа, которую мы только что рассматривали, как мы видели выше, спасена от сурового осуждения тщательным и благородным использованием инкрустированного мрамора в качестве цветового средства. С тех пор это искусство было неизвестно или презиралось; фрески быстрых и смелых венецианских художников долго соперничали с инкрустированным мрамором, превосходя его цветом, действительно более великолепным, чем у них, но изменчивым, как оттенки осеннего леса; и, наконец, когда само искусство живописи в этой могущественной манере исчезло из человеческой среды,⁷ утвердилась современная декоративная система, которая объединила бессмысленность мрамора с прожилками с мимолетностью фрески и дополнила гармонию ложью.

§ XL. С тех пор как сначала, во второй главе “Семи светильников”, я попытался показать виновность, а также низость наших обычных способов декорирования с помощью раскрашенных имитаций различных пород дерева или мрамора, эта тема обсуждалась в различных архитектурных работах и, очевидно, вызывает с каждым днем все больший интерес. Если учесть, сколько существует людей, средства существования которых полностью состоят из этих ложных искусств, и как трудно даже самым искренним признать убеждение, противоречащее как их интересам, так и их закоренелым привычкам к практике и мышлению, то скорее удивительно, что дело Истины нашло хотя бы нескольких сторонников, чем то, что оно столкнулось с массой противников. Однако это неоднократно отстаивалось самими архитекторами, и настолько успешно, что я полагаю, что, поскольку желательность того или иного метода декорирования должна измеряться фактом его простой честности или нечестности, нет особой необходимости что-либо добавлять к тому, что уже было высказано по этому вопросу. Но есть некоторые моменты, связанные с практикой имитации мрамора, которых я до сих пор не мог коснуться, и рассмотрение которых, возможно, позволит нам увидеть кое-что о *политике* честности в этом вопросе, ни в малейшей степени не отказываясь от более высоких принципов.

§ XLI. Тогда рассмотрим сначала, для чего, по-видимому, был сделан мрамор. На большей части поверхности мира мы обнаруживаем, что камень был провиденциально распределен таким образом, что это особо указывает на то, что он предназначен для служения человеку. Не совсем

обычный камень, он все же достаточно редок, чтобы вызывать определенную степень интереса и внимания, где бы он ни был найден; но не настолько редок, чтобы препятствовать его использованию для любых целей, для которых он предназначен. Она именно той консистенции, которая лучше всего подходит для скульптуры: то есть не твердая и не ломкая, не слоющаяся и не занозистая, а однородная и деликатно, но не постыдно мягкая, — ровно настолько мягкая, чтобы скульптор мог обрабатывать ее без усилия и прорисовывать на ней тончайшие линии законченной формы; и все же настолько твердая, что никогда не предаст прикосновения и не расплывется под сталью; и так превосходно кристаллизована и состоит из таких постоянных элементов, что ни дожди не растворяют ее, ни время не изменяет ее, ни атмосфера не разлагает ее: однажды сформованная, она остается неизменной. Она формируется вечно, если только не подвергается реальному насилию или истощению. Этот камень, таким образом, подготовлен Природой для скульптора и архитектора, точно так же, как производитель готовит бумагу для художника, с такой же большой — нет, с большей тщательностью и более совершенным приспособлением материала к требованиям. И из этой мраморной бумаги часть белая, часть цветная; но больше цветных, чем белых, потому что белый, очевидно, предназначен для скульптуры, а цветной — для покрытия больших поверхностей.

§ XLII. Теперь, если бы мы поверили Природе на слово и использовали эту драгоценную бумагу, которую она с такой заботой для нас приготовила (изготовление этой бумаги — длительный процесс; ее мякоть нуждается в тончайшем из возможных растворов, а прессование — поскольку все это подвергается горячему прессованию — должно производиться под пилой или чем-то, по крайней мере, столь же тяжелым); если бы, говорю я, мы использовали ее так, как того хочет Природа, подумайте, какие преимущества последовали бы за этим. Цвета мрамора смешиваются для нас так же, как на подготовленной палитре. Они всех оттенков (кроме плохих), некоторые из них объединены и ровны, некоторые разбиты, смешаны и прерывисты, чтобы восполнить, насколько это возможно, недостаток способности художника разбивать и смешивать цвета кистью. Но в цветах есть нечто большее, чем эта деликатность адаптации. В них есть история. По тому, как они расположены в каждом куске мрамора, они отражают средства, с помощью которых этот мрамор был произведен, и последовательные изменения, через которые он прошел. И во всех своих жилах и зонах, в огнеподобных пятнах или ломаных и разъединенных линиях они пишут различные легенды, никогда не являющиеся неправдой, о прежнем политическом состоянии горного королевства, к которому они принадлежали, о его слабостях и высотах, потрясениях и объединениях с начала времен.

Итак, если бы у нас не было привычки видеть ничего, кроме настоящего мрамора, этот их язык вскоре начал бы пониматься; иными словами, даже наименее наблюдательные из нас распознали бы такие-то камни как особый класс и начали бы интересоваться, откуда они взялись, и, наконец, проявили бы некоторый слабый интерес к главному вопросу, почему их можно было найти только в том или ином месте, и как они оказались частью этой горы, а не той? И через некоторое время уже невозможно было бы постоять минуту у дверей магазина, прислонившись к его колоннам, не вспоминая или не задаваясь вопросом о чем-то, заслуживающем воспоминания или исследования, прикоснувшись к холмам Италии, или Греции, или Африки, или Испании; и нас вели бы от знания к знанию, пока даже нетронутые стены наших улиц не стали бы для нас томами столь же ценными, как книги в наших библиотеках.

§ XLIII. Но в тот момент, когда мы допускаем имитацию мрамора, этот источник знаний уничтожается. Никто из нас не может взять на себя труд пройти проверку. Если бы мы знали, что каждый цветной камень, который мы видим, натуральный, определенные вопросы, выводы, интересы возникали бы у нас сами собой без каких-либо усилий с нашей стороны; но у нас нет ни у кого из нас времени останавливаться посреди наших повседневных дел, чтобы потрогать и обдумать, и решить с болезненной тщательностью исследования, будет ли такая-то колонна оштукатуренной или каменной. И вся область этих знаний, которой Природа предназначила нам обладать, когда мы были детьми, безнадежно закрыта от нас. Хуже, чем закрыться, ибо масса грубых имитаций запутывает наши знания, почерпнутые из других источников; и наша память о мраморе, который мы, возможно, раз или два тщательно исследовали, нарушена и искажена неточностью имитаций, которые нам постоянно предлагают.

§ XLIV. Но будет сказано, что использовать настоящие шарики в обычных случаях слишком дорого. Возможно, это и так: но не всегда дороже, чем установка окон с огромными зеркальными стеклами и украшение их искусной лепниной и другими бесполезными в современном строительстве расходами; более того, не всегда в конечном итоге дороже, чем частая перекраска потускневших колонн, которые, если бы на них капало немного воды, освежались бы изо дня в день, если бы они были из настоящего камня. Но, допуская, что это так, при такой дороговизне проверка их общего использования в определенных местностях является частью интереса к мрамору, рассматриваемого как история. Там, где их нет, природа снабдила другими материалами — глиной для кирпича или лесом для древесины, — при обработке которых, по ее замыслу, должны развиваться другие черты человеческого разума и при правильном использовании которых, несомненно, будут достигнуты определенные местные преимущества, в то время как прелесть и значение драгоценных мраморов будут ощущаться сильнее в тех районах, где они встречаются, или в тех случаях, когда их можно добыть.

§ XLV. Вряд ли есть необходимость добавлять, что, как имитация мрамора мешает знаниям географии и геологии и проверяет их, так имитация дерева мешает знаниям ботаники; и что наше знакомство с природой, использованием и способом произрастания древесных пород в нашей стране и за рубежом, вероятно, в большинстве случаев стало бы точным и обширным без какого-либо труда или потери времени, если бы все исследования не были остановлены, а все наблюдения не были преданы жалким трудам "Зерновщика".

§ XLVI. Но это еще не все. Как практика подражания тормозит познание, так и она тормозит искусство.

Нет более низкого занятия для человеческого ума, чем имитация пятен и бороздок на мраморе и дереве. Когда ум занят любым легким механическим занятием, у него все еще остается некоторая свобода отрываться от буквальной работы; и стук ткацкого станка или движение пальцев не всегда помешают мыслям с удовольствием распространяться в их собственных областях. Но гранильщик должен думать о том, что он делает; и истинное внимание и осторожность, а иногда и значительное мастерство затрачиваются на выполнение более абсолютного ничегонеделания, чем я могу назвать в любой другой области болезненного безделья. Я не знаю ничего более унижительного, чем видеть человеческое существо с целыми руками и конечностями, по-видимому, с головой и, несомненно, с душой, но в руки которого, когда вы кладете щетку и тюфяк, оно не может ничего сделать с ними, кроме как имитировать кусок дерева. Он не может раскрашивать, у него нет представлений о цвете; он не может

рисовать, у него нет представлений о форме; он не может создавать карикатуры, у него нет представлений о юморе. Он не способен ни на что, кроме узлов. Все его достижение, весь результат ежедневного применения его воображения и бессмертия - быть таким кусочком текстуры, который солнце и роса высасывают из илистой земли и сплетают вместе, гораздо более тонко, в миллионах миллионов растущих ветвей, над каждым распадком пустынного леса и тенистым холмом.

§ XLVII. Но что же делать, спросит читатель, с людьми, которые ни на что другое не способны? Нет, они могут быть способны на все остальное, насколько нам известно, и о том, что нам с ними делать, я попытаюсь рассказать в следующей главе; а пока еще одно слово, касающееся высших принципов действия в этом вопросе, от которых мы перешли к принципам целесообразности. Я верю, что однажды язык Прообразов будет прочитан и понят нами лучше, чем это было на протяжении веков; и когда этот язык, лучший, чем греческий или латынь, снова будет признан среди нас, мы обнаружим или вспомним, что подобно тому, как другие видимые элементы Вселенной — ее воздух, ее вода и ее пламя — проявляют в своих чистых энергиях животворящее, очищающее и освящающее влияние Божества на Его создания, так и земля в своей чистоте проявляет Его вечность и Его Истину. Я останавливался выше на историческом языке камней; давайте не будем забывать об этом, который является их теологическим языком; и, как мы не хотели бы бессмысленно загрязнять пресные воды, когда они во всем своем чистом великолепии извергаются из скалы, ни загонять горные ветры в пагубный застой, ни издеваться над солнечными лучами искусственным и неэффективным светом; так давайте же не будем нашей собственной низменной и бесплодной ложью заменять кристальную силу и жгучий цвет земли, из которой мы родились и к которой мы должны вернуться; земли, которая, как и наши собственные тела, кажется пылью в его деградация полна великолепия, когда рука Бога собирает его атомы; и который был навеки освящен Им как символ не меньшей Его любви, чем Его истины, когда Он повелел первосвященнику начертать имена Детей Израиля на чистых камнях Нагрудника Суда.

1 Любопытный пример тому - современные имитации готических капителей Каса д'Оро, использованные при его реставрации. Старинные капители похожи на пучки листьев, современные - на замешанные массы теста с дырочками в них.

2 Не то чтобы даже эти люди были способны носить его совсем без вреда, как мы увидим в следующей главе.

3 Приложение 4 “Датировка дворцов византийского возрождения”.

4 В различных работах, написанных мистером Праутом о свете и тени, вы не найдете более убедительного утверждения ни одного принципа, чем это превращение темноты в свет, и наоборот. Любопытно обнаружить, что необузданный инстинкт простого живописца девятнадцатого века так сильно сосредоточился на принципе, который регулировал всю священную композицию тринадцатого века. Я говорю “необученный” инстинкт, поскольку мистер Праут на протяжении всей своей жизни был первооткрывателем своих собственных принципов; к счастью, это так, учитывая, каким принципам учили в его время, но, к сожалению, абстрактно, поскольку в нем были дары, которые, если бы на них оказали какое-либо благотворное влияние, могли бы сделать его одним из величайших людей своего времени. Он

был велик при всех неблагоприятных обстоятельствах, но стал бы просто развалиной того, кем он мог бы стать, если бы после грубого обучения, описанного в моей брошюре о прерафаэлитстве, которое подготовило его к его великой роли в мире, он встретился с учителем, который смог бы оценить его способности и направить их.

5 Однако может быть своего рода нечестность даже в использовании мрамора, если пытаются придать мрамору вид чего-то другого. Смотрите окончательный или венецианский указатель под заголовком “Скальци”.

6 Приложение 5, “Ренессансная сторона герцогского дворца”.

7 Насколько я *знаю*, в настоящее время среди нас только один художник, Г. Ф. Уоттс, который способен создавать цветные рисунки в больших масштабах. Он стоит особняком среди наших художников старой школы в своем понимании ценности широты в отдаленных массах и в энергии изобретения, с помощью которой такая широта должна поддерживаться; и его сила выражения и глубина мысли не менее замечательны, чем его смелая концепция цветового эффекта. Весьма вероятно, что кто-то из прерафаэлитов тоже обладал этим даром; я почти уверен, что им обладал Розетти, и, я думаю, также Милле; но эксперимент еще предстоит провести. Я бы хотел, чтобы это можно было приготовить в церкви мистера Хоупа на Маргарет-стрит.

ГЛАВА II.

РИМСКИЙ РЕНЕССАНС.

§ I. Из всех зданий Венеции, построенных позже, чем последние пристройки к герцогскому дворцу, самым благородным, вне всякого сомнения, является то, которое, будучи несколько лет назад приговорено своим владельцем к сносу и продаже за бесценок, было спасено австрийским правительством и передано — правительственные чиновники не нашли в нем другого применения — Почтовому отделению; хотя гондольеру оно до сих пор известно под старинным названием Casa Grimani. Он состоит из трех этажей в коринфском стиле, одновременно простых, изящных и возвышенных; но такого колоссального масштаба, что трехэтажные дворцы справа и слева от него достают только до карниза, отмечающего уровень его первого этажа. И все же на первый взгляд он не кажется таким уж огромным; и только когда используется какой-нибудь прием, чтобы скрыть его от глаз, по внезапному уменьшению протяженности Большого канала, над которым он возвышается, мы начинаем осознавать, что именно величие Каса Гримани сам Риальто и вся группа соседних зданий обязаны большей частью своей впечатляющей. Отделка его деталей не менее примечательна, чем величие их масштаба. На всем его благородном фасаде нет ни одной неверной линии или пропорции; а исключительная тонкость резьбы придает видимость легкости огромным каменным блокам, из совершенного соединения которых сложен этот фасад. Убранство скупое, но изящное: первый этаж проще остальных только в том смысле, что в нем пилястры вместо стволов, но все с коринфскими капителями, богато покрытыми листвой и с изящными плодами; остальные стены плоские и гладкие, а лепнина острая и неглубокая, так что смелые стволы похожи на кристаллы берилла, проходящие сквозь кварцевую породу.

§ II. Этот дворец является основным образцом в Венеции и одним из лучших в Европе центральной архитектуры школ Возрождения; той тщательно изученной и безупречно выполненной архитектуры, которой эти школы обязаны своими главными претензиями на наше уважение, и которая стала образцом для большинства важных произведений, впоследствии созданных цивилизованными нациями. Я назвал это римским Возрождением, потому что оно основано как в принципах наложения, так и в стиле орнамента на архитектуре классического Рима в его лучший период. Возрождение латинской литературы привело как к ее принятию, так и определило ее форму; и самым важным примером этого, который существует, является современная римская базилика Святого Петра. В эпоху Возрождения или нового рождения он не имел никакого сходства ни с греческими, ни с готическими, ни с византийскими формами, за исключением сохранения круглой арки, свода и купола; в обработке всех деталей он был исключительно латинским; последние звенья связи со средневековой традицией были разорваны его строителями в их увлечении классическим искусством, и формы истинно греческой или афинской архитектуры были им все еще неизвестны. Изучение этих благородных греческих форм привело к различным модификациям Ренессанса в наше время; но условия, которые наиболее применимы к современной жизни, по-прежнему остаются римскими, и весь стиль в целом может быть наиболее точно выражен термином “римский ренессанс”.

§ III. Именно этот стиль в его чистоте и наиболее полной форме, представленный такими зданиями, как Дом Гримани в Венеции (построен Сан-Микели), ратуша в Виченце (работы Палладио), собор Святого Петра в Риме (работы Микеланджело), собор Святого Павла и Уайтхолл в Лондоне (работы Рена и Иниго Джонса), является истинным антагонистом готической школы. Промежуточные, или порочные, условия его существования, хотя и распространились по всей Европе, больше не вызывают восхищения архитекторов и не стали предметом их изучения; но законченные работы этой центральной школы все еще, в большинстве случаев, являются образцом, предлагаемым ученику девятнадцатого века, в противоположность тем готическим, романским или византийским формам, которые долгое время считались варварскими, и таковыми до сих пор остаются большинство ведущих людей современности. То, что они, напротив, наиболее благородны и прекрасны и что антагонистический Ренессанс, в основном, недостоин и не заслуживает одобрения, каким бы совершенством определенного рода он ни обладал, было моей главной целью показать, когда я впервые взялся за работу над этой работой. Уже была предпринята попытка представить читателю различные элементы, которые объединяются в природе готики, и таким образом дать ему возможность судить не только о красоте форм, которые эта система уже создала, но и о ее будущей применимости к нуждам человечества и бесконечной власти над их сердцами. Теперь я попытался бы аналогичным образом представить читателю природу Возрождения и, таким образом, дать ему возможность сравнить два стиля в том же свете и с тем же расширенным представлением об их отношении к интеллекту и способностям служить человеку.

§ IV. Мне нет необходимости подробно вдаваться в изучение его внешней формы. Он использует, будь то для своих проемных крыш или крыш самих по себе, низкую двускатную или круглую арку: но он отличается от романских работ тем, что придает большое значение горизонтальной перемычке или архитраву *над* аркой; передает энергию основных стержней на поддержку этой горизонтальной балки и, таким образом, делает арку второстепенной, если не совсем излишней, особенностью. Тип этого устройства уже был приведен на с, рис. XXXVI., стр. 145, Т. I.: и я мог бы подробно настаивать на абсурдности конструкции, в которой более короткая шахта, на которую приходится нести реальный вес стены, разделена надвое более высокой

шахтой, которой вообще нечего нести, — более высокая шахта, тем не менее, укреплена так, как если бы на нее приходился весь вес здания; и на неуклюжести, никогда не побежденной ни в одной палладианской работе, двух полуколонн, как бы приклеенных к скользким круглым сторонам центральной шахты. Но это не та форма этой архитектуры, против которой я бы выступал. Его недостатки присущи многим благороднейшим формам более ранних построек, и они могли бы быть полностью искуплены совершенством духа. Но порочна именно моральная природа этого явления, и поэтому нашей главной задачей должно быть его изучение и разоблачение.

§ V. Моральные или аморальные элементы, которые объединяются, чтобы сформировать дух центральной архитектуры эпохи Возрождения, — это, я полагаю, в основном два: гордость и Неверие; но гордость распадается на три основные ветви: гордость за науку, Гордость за государство и Гордость за Систему: и, таким образом, у нас есть четыре отдельных психических состояния, которые необходимо исследовать последовательно.

§ VI. 1. Гордость науки. Было бы более милосердно, но и более запутанно добавить к нашему списку еще один элемент, а именно *Любовь* к науке; но любовь включена в гордость и обычно является настолько второстепенным элементом, что не заслуживает одинаковой терминологии. Но независимо от того, преследуется ли это из гордости или из привязанности (насколько со стороны того или другого, мы сейчас увидим), первой примечательной характеристикой центральной школы Возрождения является ее внедрение точных знаний во все свои работы, насколько она обладает такими знаниями; и ее очевидная убежденность в том, что такая наука необходима для совершенства работы и является первым, что должно быть выражено в ней. Таким образом, все представленные формы, даже в незначительном орнаменте, изучаются с предельной тщательностью; анатомия всего строения животного полностью понята и детально выражена, а все исполнение выполнено искусно и практикуется в высшей степени. Перспектива, линейная и воздушная, совершенный рисунок и точные светотени в живописи, а также верная анатомия во всех изображениях человеческой формы, нарисованной или изваянной, являются главными требованиями ко всем работам этой школы.

§ VII. Теперь, сначала рассматривая все это в самом благотворном свете, исходя из истинной любви к истине, а не из тщеславия, все это, конечно, было бы превосходно и достойно восхищения, если бы рассматривалось как подспорье искусства, а не как его сущность. Но главная ошибка школ эпохи Возрождения заключалась в предположении, что наука и искусство - это одно и то же, и что продвижение в одном обязательно означало совершенствование другого. Принимая во внимание, что на самом деле они не только различны, но и настолько противоположны, что продвижение в одном означает, в девяноста девяти случаях из ста, отступление в другом. Это тот момент, на который я хотел бы сейчас обратить особое внимание читателя.

§ VIII. Науку и искусство обычно различают по характеру их действий; одно - как познание, другое - как изменение, продуцирование или созидание. Но есть еще более важное различие в природе вещей, с которыми они имеют дело. Наука имеет дело исключительно с вещами такими, какие они есть сами по себе; а искусство - исключительно с вещами такими, какими они воздействуют на человеческие чувства и душу.⁸ Ее работа заключается в том, чтобы изображать внешний вид вещей и углублять естественные впечатления, которые они производят на живые существа. Работа науки заключается в замене видимости фактами, а

впечатлений - демонстрациями. Заметьте, и то, и другое в равной степени связано с истиной; одно - с истиной аспекта, другое - с истиной сущности. Искусство представляет вещи не ложно, а истинно такими, какими они предстают человечеству. Наука изучает отношения вещей друг к другу; но искусство изучает только их отношения к человеку; и оно требует от всего, что ему подчиняется, императивно этого, и только этого, — чем эта вещь является для человеческих глаз и человеческого сердца, что она может сказать людям и чем она может стать для них: область вопросов настолько же обширнее, чем область науки, насколько душа больше материального творения.

§ IX. Возьмем единственный пример. Наука сообщает нам, что солнце удалено от Земли на девяносто пять миллионов миль и в 111 раз шире ее; что мы и все планеты вращаемся вокруг него; и что оно совершает оборот вокруг своей оси за 25 дней, 14 часов и 4 минуты. Искусство не имеет ко всему этому никакого отношения. Оно не хочет знать ничего подобного. Но вот что ему действительно интересно знать: что на небесах Бог установил скинию для солнца, “которое подобно жениху, выходящему из чертога своего и радующемуся, как сильный человек, готовящийся к бегу наперегонки. Он исходит от края неба и совершает свой круг до краев его, и ничто не укрыто от его жара”.

§ X. Итак, поскольку это тот вид истины, которым занимается исключительно искусство, как можно установить и накопить подобную истину? Очевидно, и только, посредством восприятия и чувствования. Никогда ни рассуждением, ни отчетом. Ничто не должно стоять между Природой и зрением художника; ничто между Богом и душой художника. Ни расчету, ни слухам — будь то самый тонкий из расчетов или мудрейшее из высказываний, — нельзя позволить встать между вселенной и свидетельством, которое искусство несет о своей видимой природе. Вся ценность этого свидетельства зависит от того, что оно является *очевидцем*; вся его подлинность, приемлемость и доминирование зависят от личной уверенности человека, который его произносит. Вся его победа зависит от правдивости одного предшествующего слова - “Види”.

Вся функция художника в мире состоит в том, чтобы быть видящим и чувствующим созданием; быть инструментом такой нежности и чувствительности, чтобы ни одна тень, ни один оттенок, ни одна линия, ни мгновенное и мимолетное выражение видимых вещей вокруг него, ни какие-либо эмоции, которые они способны передать духу, который ему дан, не остались незарегистрированными или исчезли из книги записей. Думать, судить, спорить или знать - не его дело. Его место не в шкафу, не на скамье подсудимых, не за стойкой бара, не в библиотеке. Они предназначены для других людей и другой работы. Он может думать побочным образом; рассуждать время от времени, когда ему больше нечем заняться; знать те фрагменты знаний, которые он может собрать, не наклоняясь, или достигать без труда; но ни одна из этих вещей не должна быть его заботой. Работа его жизни состоит только в двух аспектах: видеть и чувствовать.

§ XI. Нет, но, возможно, читатель согласится со мной, одно из величайших применений знания - открыть глаза; сделать доступными для восприятия вещи, которые никогда бы не были замечены, если бы они не были известны заранее.

Это не так. Это могли сказать или поверить только те, кто не знает, какова способность восприятия великого художника в сравнении с способностями других людей. Нет ни одного великого художника, ни одного великого мастера в каком-либо искусстве, но он за мгновение видит больше, чем мог бы усвоить за тысячу часов труда. Бог сделал каждого человека

пригодным для его работы; Он дал человеку, которого он считает студентом, способности к размышлению, логике, последовательности; а человеку, которого Он считает художником, способности к восприятию, сенситивности, цеплянию. И ни один из этих людей, столь далекий от того, чтобы выполнять работу другого, не может даже понять, каким образом это делается. Ученик не имеет представления о видении, а художник - о процессе; но в основном ученик не имеет представления о колоссальном охвате видения и чувствительности истинного художника.

Труд всего Геологического общества за последние пятьдесят лет только сейчас привел к установлению тех истин, касающихся формы гор, которые Тернер увидел и выразил несколькими штрихами карандаша из верблюжьей шерсти пятьдесят лет назад, когда был мальчиком. Знание всех законов планетной системы и всех кривых движения снарядов никогда не позволило бы человеку науки нарисовать водопад или волну; и все члены Хирургического отделения, помогающие друг другу, не могли бы в этот момент увидеть или представить естественное движение человеческого тела в энергичном действии, как это делал сын бедного красильщика двести лет назад.⁹

§ XII. Но, конечно, по-прежнему настаивают, что, наделяя художника этой особой способностью, он все равно будет видеть больше по мере того, как будет больше знать, и, следовательно, чем больше знаний он получит, тем лучше. Нет; даже так. Действительно, то тут, то там частичка знания позволит глазу обнаружить истину, которая в противном случае могла бы ускользнуть от него; как, например, при наблюдении за восходом солнца знание истинной природы светила может побудить художника глубже ощутить и полнее выразить расстояние между полосами облаков, которые пересекают его, и сферой пламени, которая медленно поднимается за ними в бесконечное небо. Но на одну видимую истину, на которую знание таким образом открывает глаза, оно закрывает их для тысячи: иными словами, если знание приходит в ум, чтобы занять его силы созерцания в тот момент, когда должна быть выполнена работа со зрением, ум уходит внутрь, фиксирует себя на известном факте и забывает о мимолетных видимых фактах; и *момент* такого забвения теряет для художника больше, чем может получить дневная мысль. В этом нет ничего нового или странного. Каждый человек, привыкший к тщательному размышлению любого рода, знает, что его естественное действие - закрывать глаза на внешний мир. Когда он глубоко задумывается, он ничего не видит и не чувствует, хотя от природы может обладать сильным зрением и эмоциями. Тот, кто, пробродив весь день у озера Леман, вечером спросил своих спутников, где это находится,¹⁰ вероятно, не испытывал недостатка в чувствительности; но обычно он был мыслителем, а не воспринимающим. И этот пример является лишь крайним проявлением того эффекта, который во всех случаях знание, становясь предметом рефлексии, производит на чувствительные способности. Это должно быть всего лишь бедное и безжизненное знание, если оно не имеет тенденции продвигаться вперед и становиться основой для размышлений, несмотря на последовательность внешних объектов. Оно не подчиняется их последовательности. Первое, что приходит, дает ему достаточно пищи для его дневной работы; это его привычка, его долг - отбросить остальное в сторону и заикнуться на этом. Первое, что видит думающий и знающий человек в течение дня, это то, что он так просто не бросит. Не в его правилах бросать что-либо, не докопавшись до сути, если это возможно. Но художник обязан воспринимать все, что находится на широком, белом, ясном поле его души, а не хвататься за что-то одно. Например, когда знающий и думающий человек наблюдает восход солнца, он видит что-то новое для себя в цвете луча или изменении облачности; и он немедленно следует за этим в лабиринт оптических и пневматических законов, не замечая больше ни облаков, ни лучей все утро. Но художник должен улавливать все

лучи, все цвета, которые приходят, и видеть их все по-настоящему, все в их реальных соотношениях и последовательности; следовательно, все, что занимает место в его сознании, он должен отбросить на время настолько полно, насколько это возможно. Вдумчивый человек ушел далеко искать; но воспринимающий человек должен сидеть спокойно и открыть свое сердце для получения. Вдумчивый человек вяжет и затачивает себя, превращая в обоюдоострый меч, которым можно пронзать. Воспринимающий человек растягивается в четырехугольную простыню, за которую можно зацепиться. И всей широты, до которой он может расширить себя, и всей белой пустоты, в которую он может погрузиться, будет недостаточно, чтобы получить то, что Бог должен ему дать.

§ XIII. Тогда, спросят с негодованием, из совершенно невежественного и легкомысленного человека может получиться лучший художник? Нет, ни то, ни другое. Знание полезно для него до тех пор, пока он может сохранять его полностью, рабски, подчиненным своей собственной божественной работе, и попирает его своими ногами и убирать со своего пути в тот момент, когда оно может запутать его.

И в этом отношении, заметьте, существует огромная разница между знаниями и образованием. Художнику не обязательно быть *образованным* человеком, по всей вероятности, ему будет невыгодно стать таковым; но он должен, по возможности, всегда быть *образованным* человеком: то есть тем, кто понимает свое собственное назначение и обязанности в мире, а следовательно, и общую природу того, что делается и существует в мире; и кто так натренировал себя или был натренирован, чтобы наилучшим и наиболее вежливым образом использовать все имеющиеся у него способности или знания. Ум образованного человека больше, чем знания, которыми он обладает; он подобен небесному своду, охватывающему землю, которая живет и процветает под ним; но ум образованного и образованного человека подобен каучуковой ленте, в которой заключен вечный дух сжатия, скрепляющий бумаги, которые он не может открыть, и удерживающий от открытия другие.

Половина наших художников разорена из-за недостатка образования и из-за обладания знаниями; лучшие, кого я знал, были образованными и неграмотными. Идеал художника, однако, состоит не в том, чтобы быть неграмотным, а в том, чтобы быть начитанным в лучших книгах и полностью воспитанным, как сердцем, так и осанкой. Одним словом, он должен быть приспособлен к лучшему обществу, *и держаться от него подальше.*¹¹

§ XIV. Действительно, существуют некоторые виды знаний, которыми художник должен быть полностью снабжен; например, те, которые позволяют ему выражать себя; ибо это знание освобождает, а не отягощает его ум, и позволяет ему заниматься своими целями, а не изнурять себя поисками средств. Художнику с детства должна быть знакома вся тайна манипулирования и изготовления. Он должен знать химию всех красок и материалов вообще и должен готовить все свои краски сам, в своей маленькой лаборатории. Ограничение его химии этим единственным объектом, объемом необходимой для этого практической науки и такими случайными открытиями, которые могли бы встретиться на его пути в ходе его работы, о лучших красках или более совершенных методах их приготовления, было бы бесконечным освежением для его ума; второстепенный предмет интереса, к которому он мог бы обратиться, когда был бы утомлен утомительным трудом или истощен лихорадочными изобретениями, и все же который никогда не мешал бы его высшим функциям, когда бы он ни решил обратиться к ним. Даже значительный объем ручного труда, тщательная шлифовка красок и растягивание холста, были

бы полезны; хотя такого рода работу в значительной степени должны выполнять ученики. Ибо одно из условий совершенного знания в этих вопросах состоит в том, чтобы у каждого великого мастера было определенное количество учеников, которым он должен как можно скорее передать все знания о материалах и средствах, которыми он сам владеет; так что, во всяком случае, к тому времени, когда им исполнится пятнадцать лет, они смогут знать все, что он сам знает в этом роде; то есть все, что известно миру художников, и, кроме того, его собственные открытия, и поэтому никогда больше не беспокоиться о методах. Не то чтобы знание даже его собственных конкретных методов было намеренно ограничено им самим и его учениками, но в какой-то степени это обязательно должно быть так; ибо только те, кто ежедневно видит его за работой, могут понять его маленькие и многочисленные способы практики. Их нельзя объяснить каждому устно, да и нет необходимости в этом, только пусть они будут скрыты от тех, кто захочет их увидеть; в этом случае, конечно, его сопровождающие ученые будут знать их лучше всего. Но все, что может быть обнародовано в вопросах такого рода, должно быть сделано как можно быстрее, чтобы каждый художник обнародовал свое открытие, и все художники приложили столько усилий в этой области науки, чтобы не было нерешенных вопросов ни о каком известном материале или методе: чтобы было полностью установлено и неоспоримо, какой материал лучше белого, а какой лучше коричневого; какой самый прочный холст и самый безопасный лак; и какой самый короткий и совершенный способ сделать все, что было известно на тот момент; и если кто-то обнаружит лучший, он должен обнародовать это немедленно. Все они старались не утруждать себя никакими теориями или обоснованиями чего бы то ни было, а действовать только эмпирически: их никоим образом не касалось того, движется ли свет лучами или волнами; или голубые лучи спектра движутся медленнее или быстрее остальных; но просто знать, сколько минут и секунд такой-то порошок должен быть прокален, чтобы получить ярчайший синий цвет.

§ XV. Возможно, это самый изысканный абсурд всей системы Возрождения, заключающийся в том, что, хотя она обременяла художника всевозможными знаниями, которые ему были бесполезны, это единственное драгоценное и необходимое знание она полностью утратила. Я полагаю, что на данный момент нет ни одного вопроса, который можно было бы задать относительно пигментов и методов, на который все ныне живущие художники согласились бы в своих ответах. Жизнь художников проходит в бесплодных экспериментах; бесплодных, потому что не управляемых опытом и не сообщаемых о своих результатах. У каждого человека есть свои методы, которые, как он знает, недостаточны, и все же он ревниво скрывает их от своих коллег по работе: у каждого красителя есть свои материалы, которым художник редко может доверять; и на самом переднем крае величественного прогресса химической науки эмпирическая наука художника была уничтожена, и дни, которые должны были привести нас к более высокому совершенству, проходят в догадках об утраченных процессах или в скорби по ним; в то время как так называемые Темные века, обладающие знаниями в области химии не больше, чем сейчас деревенский травник, обнаружили, что, установил и ввел в повседневную практику такие методы работы, которые в наши дни привели в отчаяние всех, кто смотрит на это.

§ XVI. И все же даже эта, для художника, самая безопасная из наук и в какой-то степени необходимая, имеет свои соблазны и возможности злоупотребления. Ибо великому человеку всегда достаточно самых простых средств; и когда однажды он добьется нескольких обычных цветов, которые, как он уверен, выдержат, и белой поверхности, которая не потемнеет, не заплесневеет и не рассыплется, он становится хозяином мира и своих собратьев. И действительно, как будто в наше время мы были склонны приводить примеры всех видов

противоположных заблуждений, в то время как мы позволяли ускользать от нас традициям простых методов изготовления простых вещей, которых достаточно для всех искусств и для всех эпох, мы поставили перед собой задачу открыть фантастические способы изготовления фантастических вещей — новые смеси и манипуляции с металлом, фарфором, кожей и бумагой, а также все мыслимые разновидности фальшивой материи и дешевой работы, к нашему собственному бесконечно умножающемуся замешательству, — с каждым днем все больше и больше ослепляя себя великой, неизменной и неизбежной истиной, что нет ничего невозможного. Но в искусстве есть одно достоинство, и это то, которое не может приготовить ни химик, ни торговец, ибо оно создано только редкой человеческой рукой и редкой человеческой душой.

§ XVII. Однако в надлежащих пределах здесь есть одна отрасль науки, которой художник может заниматься; и, в еще более строгих пределах, также другая, а именно наука о внешнем виде вещей в том виде, в каком они были установлены и зарегистрированы его собратьями. Ибо непроезжает и дня, чтобы другие не указывали нам на какой-нибудь видимый факт, который без их помощи мы бы не заметили; и накопление и обобщение видимых фактов сформировали в чередующихся веках науки о свете и тени, перспективе, линейной и воздушной: так что художник теперь сразу овладел определенными истинами, касающимися внешнего вида вещей, которые, будучи ему так указаны, любой человек может за несколько дней понять и признать; но которые без посторонней помощи он, вероятно, не смог бы открыть за свою жизнь. Я говорю, вероятно, не смог бы, потому что время, которое, как показывает нам история искусства, было действительно занято открытием и систематизацией такой истины, не является мерой времени, *необходимого* для такого открытия. Длительный период, прошедший между самым ранним и совершенным развитием науки о свете (если я могу это так назвать), был занят не фактическими усилиями установить ее законы, а *приобретением склонности к этому усилию*. Не потребовалось пяти столетий, чтобы узнать внешний вид природных объектов; но потребовалось пять столетий, чтобы заставить людей заботиться о том, чтобы представлять их. Художник двенадцатого века не желал изображать природу. Его работы были символическими и декоративными. Пока они были понятны и прекрасны, он не заботился о том, чтобы сделать их похожими на натуру. Как, например, когда старый художник изображал славу вокруг головы святого на полированной пластине из чистого золота, у него не было намерения имитировать эффект света. Он хотел сказать зрителю, что фигура, украшенная таким образом, была святой, и произвести великолепный эффект с помощью золотого круга. Ему было все равно, на что похож свет. Как только в его намерение вошло изобразить явление света, он не заставил себя долго ждать, обнаружив естественные факты, необходимые для его цели.

§ XVIII. Но, если это полностью допустить, все же верно, что накопление известных в настоящее время фактов, касающихся видимых явлений, больше, чем любой человек мог бы надеяться собрать для себя, и что для него полезно ознакомиться с ними; при условии, что он всегда воспринимает их только по их истинной ценности и не позволяет им вводить себя в заблуждение. Я говорю, по их истинной стоимости, то есть чрезвычайно малой. Вся информация, которую люди могут получить из накопленного опыта других, бесполезна, кроме как для того, чтобы дать им возможность быстрее и точнее увидеть самим. Она никоим образом не заменит этого личного видения. В искусстве ничего не может быть сделано хорошо, кроме как с помощью видения. Научные принципы и опыт помогают глазу, как микроскоп; и они приносят ровно столько же пользы без глаза. Никакая наука о перспективе или о чем-либо другом не позволит нам точно провести простейшую естественную линию, если мы не увидим

ее и не почувствуем. Наука вскоре приходит в замешательство. Все профессора перспективы в Европе не смогли бы с помощью перспективы нарисовать линию изгиба морского пляжа; более того, не смогли бы очертить ни одной лужицы спокойной воды, оставшейся среди песка. Это могут сделать глаз и рука, ничто другое. Все правила воздушной перспективы, которые когда-либо были написаны, не скажут мне, насколько четко сосны на вершине холма нарисованы в этот момент на небе. Я узнаю, если увижу их и полюблю, но не раньше. Я могу изучать законы изменения атмосферных условий восемьдесят лет и десять, но я не смогу уловить ничего, кроме дыма печи для обжига кирпича, если не посмотрю на нее; и это совершенно скромно и ненаучно, готовый увидеть все, что готов показать мне дым, мой учитель, и не ожидающий увидеть ничего больше.

§ XIX. Таким образом, все знания, которыми обладает человек, должны оцениваться дешево, и им нельзя ни доверять, ни уважать в тот момент, когда он сталкивается лицом к лицу с Природой. Если это поможет ему, хорошо; если нет, но, напротив, навязывается ему в дерзком и противоречивом настроении и осмеливается хоть в малейшей степени противопоставить себя его взгляду или сравнить с ним, пусть это будет немедленно опозорено. И рабыня с меньшей вероятностью возьмет на себя слишком много, если она не была куплена за высокую цену. Все знания, в которых нуждается художник, в наши дни приходят к нему почти без его поисков; если ему придется далеко искать их, он может быть уверен, что они ему не нужны. Праут стал Праутом, не зная ни единого правила перспективы до конца своих дней; и вся перспектива в Энциклопедии никогда не даст нам другого Праута.

§ XX. И заметьте также, что знание не только очень часто бывает ненужным, но *иненадежным*. Это неточно и выдает нас там, где взгляд был бы верен нам. Давайте возьмем единственный пример знания воздушной перспективы, которым так гордятся современные люди, и посмотрим, как оно по-разному выдает нас. Во-первых, из-за тщеславия, которое часто мешает нам наслаждаться работой, в которой думалось о более высоких и благих вещах, чем эффект тумана. На днях я показал оттиск строки из работы Альбера Дюрера “Св. Юбер” современному граверу, который никогда не видел ни этой, ни какой-либо другой работы Альбера Дюрера. Он с минуту презрительно смотрел на него, затем отвернулся: “Ах, я вижу, этот человек ничего не смыслил в воздушной перспективе!” Вся великолепная работа и мысль могущественного мастера, весь избыточный ландшафт, живая растительность, великолепная правдивость линий были для него мертвыми буквами, потому что так случилось, что его научили одной конкретной области знаний, которую Дюрер презирал.

§ XXI. Но не только в своем тщеславии, но и в своей неточности эта наука предает нас. Воздушная перспектива, данная современным художником, в девяти случаях из десяти является грубым и нелепым преувеличением, что становится очевидным в любой момент. Влияние воздуха на изменение оттенка и глубины цвета, конечно, велико в точной пропорции к объему воздуха между наблюдателем и объектом. В течение первых нескольких ярдов он не сильный, а затем постепенно уменьшается, но он одинаков для каждого фута воздуха, находящегося между ними. Итак, в ясный день и при ясном климате, подобном тому, который обычно предполагается при работе с прекрасными цветами, объекты полностью видны на расстоянии десяти миль; они различимы в свете и тени, с градациями между ними. Затем возьмите самый слабый из возможных оттенков тени или любого другого цвета, а также самый яркий и позитивный из возможных, и расположите их рядом. Интервал между ними больше, чем реальная разница (поскольку объекты часто могут быть отчетливо видны гораздо дальше десяти миль, я видел

Монблан на высоте 120 метров), вызванная десятью милями воздушного пространства, разделяющего любой данный оттенок ближайших и наиболее удаленных объектов; но давайте предположим, что это, из уважения к мастерам воздушной перспективы, и есть реальная разница. Затем, грубо оценив расстояние в милю меньше, чем оно есть на самом деле, также из вежливости к ним, или на высоте 5000 футов, мы получаем разницу между оттенками, создаваемыми 50 000 футами воздуха. Затем десять футов воздуха составят 5000-ю часть этой разницы. Пусть читатель выберет два крайних оттенка и тщательно распределит один по другому. Пусть он разделит эту градуированную тень или цвет на 5000 последовательных частей; и разница в глубине между одной из этих частей и следующей будет точной величиной воздушной перспективы между одним объектом и другим, находящимся в десяти футах за ним, в ясный день.

§ XXII. Так вот, в “Гугеноте” Милле фигуры стояли примерно в трех футах от стены позади них; и мудрый мир критиков, который не мог найти в картине никаких других недостатков, заявил, что глазам режет отсутствие воздушной перспективы, которая, если бы она была точно передана (а я действительно верю, что так оно и было), составила бы **10×35000**-й, или менее 15 000-й доли глубины любого данного цвета. Было бы интересно посмотреть на картину, нарисованную критиками на основе этого научного принципа. Воздушная перспектива, обычно изображаемая, совершенно условна и нелепа; простая попытка со стороны притворяющегося хорошо информированным, но на самом деле невежественного художника выразить расстояния с помощью тумана, которые он не может нарисовать.

Любопытно, что критический мир так же сильно оскорблен истинным *присутствием* воздушной перспективы на расстояниях в пятьдесят миль с определенной целью изобразить туман в работах Тернера, как и истинным *отсутствием* воздушной перспективы на расстояниях в три фута и в ясную погоду в работах Милле.

§ XXIII. “Хорошо, но,” все еще отвечает читатель, “ такого рода ошибки могут быть вызваны здесь и там чрезмерным уважением к непереваренным знаниям; но, в целом, выигрыш больше, чем потеря, и факт заключается в том, что картина периода Возрождения или работы современного мастера действительно отражает природу более достоверно, чем картина, созданная в невежестве древних времен”. Нет, ни на йоту; по большей части менее добросовестно. В самом деле, внешняя сторона природы нарисована более правдиво; материал, который можно систематизировать, занести в каталог и научить всему трудолюбивому человечеству, - формы ребер и лопаток, **12** бровей и губ, а также завитки волос. Все, что может быть измерено и обработано, препарировано и продемонстрировано, — словом, все, что касается только тела, — школы знания решительно и мужественно владеют собой и изображают. Но все неизмеримое, неосязаемое, неделимое и относящееся к духу, что школы знания, безусловно, теряют и стирают из виду, то есть все, что вообще стоит того, чтобы искусство обладало или фиксировало; ибо все, что можно уловить, измерить и систематизировать, мы можем сколько угодно созерцать в самой природе. Но то, что мы хотим, чтобы искусство делало для нас, - это останавливать то, что мимолетно, и освещать то, что непостижимо, включать в себя то, что не имеет меры, и увековечивать то, что не имеет продолжительности. Смутно видимый, мимолетный взгляд, мимолетная тень слабой эмоции, несовершенные линии угасающей мысли, и все это постепенно отражается на чертах человека, и все, что в человеческой личности и действиях, а также в великом мире природы бесконечно и чудесно; имея в себе тот дух и силу, которые человек может наблюдать, но не взвешивать;

постигать, но не постигать; любить, но не ограничивать; и воображать, но не определять; — это начало и конец цели всего благородного искусства, которое мы имеем, в конце концов. древнее искусство - через восприятие; и мы *не*имеем этого в более новом искусстве - через знание. Джотто дает это нам, Орканья дает это нам. Анджелико, Мемми, Пизано, неважно кто, — все простые и необразованные люди, в своей мере и манере, — дают это нам; а ученые люди, которые следовали за ними, не дают этого нам, и мы, в нашей высшей учености, признаем, что в этот день мы дальше от этого, чем когда-либо.

§ XXIV. “Нет, ” но на это все равно отвечают, - это потому, что мы еще не нашли правильного применения нашим знаниям, а стремились скорее накопить их, чем мудро применить для достижения целей искусства. Давайте сейчас сделаем это, и мы сможем достичь всего, что было сделано этим древним невежественным искусством, и бесконечно большего”. Нет, не так; ибо как только мы попытаемся найти хорошее применение нашим знаниям, мы обнаружим, что у нас есть гораздо больше, чем мы можем использовать, и что то, что еще у нас есть, является помехой. Все наши ошибки в этом отношении проистекают из грубого неправильного представления об истинной природе самого знания. Мы говорим об образованных и невежественных людях, как будто существует определенное количество знаний, обладать которыми - значит быть выученным, а не обладать которыми - значит быть невежественным; вместо того чтобы считать, что знания бесконечны и что самый образованный человек в человеческом понимании так же далек от знания чего-либо, как и неграмотный крестьянин. Люди находятся всего лишь на более низкой или более высокой ступени возвышения, вершиной которого является Божий престол, бесконечно возвышающийся над всеми; и у мудрейшего, как и у самого простого человека, есть столько же причин быть недовольным своим положением, сколько и в отношении реального объема знаний, которыми он обладает. И для них обоих единственные истинные причины довольства суммой знаний, которыми они обладают, таковы: это знания того рода, которые им необходимы для выполнения их долга и счастья в жизни; что все, что у них есть, проверено и достоверно, насколько это в их силах; что все, что у них есть, в полном порядке и доступно, когда им это нужно; что получение этого не стоило слишком много времени; что ничто из этого, однажды полученного, не было потеряно; и что не так уж много того, о чем можно легко позаботиться.

§ XXV. Немного подумайте об этих требованиях и о том зле, к которому приводит пренебрежение ими к нашему образованию и политике. Знание - это ментальная пища, и для духа оно в точности то же, что пища для тела (за исключением того, что дух нуждается в нескольких видах пищи, из которых знание - только один), и оно подвержено такому же злоупотреблению. Его можно искусно смешивать и маскировать до тех пор, пока оно не станет нездоровым; его можно очищать, подслащивать и делать вкусным до тех пор, пока оно не утратит всю свою питательную силу; и даже в лучшем виде его можно употреблять в пищу до пресыщения и вызывать болезни и смерть.

§ XXVI. Следовательно, в отношении знаний мы должны рассуждать и действовать точно так же, как в отношении пищи. Мы живем для того, чтобы знать, не больше, чем для того, чтобы есть. Мы живем для того, чтобы созерцать, наслаждаться, действовать, обожать; и мы можем знать все, что нужно знать в этом мире, и то, что сатана знает в другом, не будучи способными делать ничего из этого. Поэтому, во-первых, мы должны спросить, подходят ли нам знания, которыми мы обладали бы, для употребления в пищу, хорошей и простой, а не искусственной и приукрашенной? и, во-вторых, насколько это поможет нам наилучшим образом выполнять нашу

работу и сделает наши сердца светлыми, а глаза ясными? Ибо ничего большего нельзя есть без старого евиного греха.

§ XXVII. Обратите внимание также на разницу между дегустацией знаний и их накоплением. В этом отношении это также подобно пище; поскольку, в какой-то мере, знания всех людей хранятся в закромах для использования в будущем; большая их часть в любой данный момент находится в состоянии покоя, ими не питаются и не наслаждаются, а хранятся в запасе. И все же следует помнить, что знание в этой форме может храниться без воздуха, пока не сгниет, или в таком неразрушенном беспорядке, что от него не будет никакой пользы; и что, каким бы хорошим или упорядоченным оно ни было, польза от него становится только после того, как его попробуют; и что люди могут легко умереть с голоду в своих собственных закромах, возможно, прежде всего люди науки, поскольку они, скорее всего, стремятся к накоплению своих запасов, а не к получению от них пищи. И все же пусть никто не думает, что я их недооцениваю. Добрые и великие среди них подобны Иосифу, у которого все народы стремились купить зерно; или подобны сеятелю, выходящему сеять при всех водах, посылая туда ноги вола и осла; только давайте помнить, что это не только человеческая работа. Не все мы предназначены быть хранителями житниц и не все должны измеряться наполнением хранилища; но многие, нет, большинство из нас должны изо дня в день получать хлеб наш насущный и должны быть так же хорошо питаемы и пригодны для своего труда, а часто и для более благородного и божественного труда, питаюсь из бочки с мукой, которая не опустошается, и из кувшина с маслом, которое не убывает, чем если бы наши амбары были полны изобилия, а наши прессы ломились от молодого вина.

§ XXVIII. Каждый человек должен найти свою меру в этом вопросе; по большей части, также и другие должны найти ее за него, пока он еще молод. И отчаянное зло всей системы Возрождения состоит в том, что в ней забыта всякая идея меры, что знание считается единственным благом, и никогда не спрашивается, оживляет оно людей или парализует. Давайте оставим цифры. Читатель может не поверить аналогии, которую я приводил до сих пор; но пусть он рассмотрит предмет сам по себе, пусть он исследует влияние знания на свое собственное сердце и увидит, являются ли древа познания и жизни одним целым сейчас, не больше, чем в Раю. Он должен чувствовать, что настоящая оживляющая сила знания проявляется только в момент его первого получения, когда оно наполняет нас удивлением и радостью; радостью, для которой, заметьте, предыдущее неведение так же необходимо, как и нынешнее знание. Тот человек всегда счастлив, кто находится в присутствии чего-то, чего он не может познать в полной мере, но что он всегда продолжает познавать. Это необходимое условие конечного создания с божественно укорененным и божественно направленным разумом; следовательно, это его счастливое состояние, — но заметьте, состояние не триумфа или радости от того, что оно знает, а радости скорее от постоянного открытия нового невежества, постоянного самоуничтожения, постоянного удивления. Став полностью нашим, это знание перестает доставлять нам удовольствие. Это может быть практически полезно для нас, это может быть полезно для других или полезно для ростовщичества, чтобы получить больше; но само по себе, стоит только сделать это досконально знакомым, и оно мертво. С него исчезло все чудо и весь тот прекрасный цвет, который у него был, когда мы впервые вытащили его из бескрайнего моря. И какое это имеет значение, сколько или как мало из этого мы отложили в сторону, когда наше единственное удовольствие по-прежнему заключается в забросе этой глубоководной лески? Какое это имеет значение? Нет, в одном отношении это очень важно, и не в наших интересах. Ибо одним из последствий знания является притупление

силы воображения и изначальной энергии всего человека: под тяжестью своих знаний он уже не может двигаться так легко, как в дни своей простоты. Вьючная лошадь снаряжена для путешествия, боевой конь вооружен для войны; но свобода действий на поле боя и легкость конечностей утрачены для обоих. Знание - это, в лучшем случае, ноша паломника или доспехи солдата, часто утомляющая их обоих: и ренессансное знание подобно ренессансным пластинчатым доспехам, сковывающим человеческий облик; в то время как всякое хорошее знание подобно кольчуге крестоносца, которая складывается вместе с телом, но редко бывает выкована так, чтобы застежки и заклепки не раздражали нас. Все люди чувствуют это, хотя и не думают об этом и не обдумывают его последствий. Они вспоминают дни детства как величайшее счастье, потому что это были дни величайшего чуда, величайшей простоты и самого бурного воображения. И вся разница между гениальным человеком и другими людьми, как было сказано тысячу раз, и наиболее верно, заключается в том, что первый по большей части остается ребенком, смотрящим большими детскими глазами, пребывающим в постоянном изумлении, не осознающим многого знания, — скорее, осознающим бесконечное невежество и все же бесконечную мощь; источник вечного восхищения, восторга и творческой силы внутри него, встречающийся с океаном видимых и управляемых вещей вокруг него.

Это то, чем мы должны сделать людей, насколько это возможно. Все должны быть гениальными людьми в своей степени — ручейками или реками, неважно, чтобы души были чистыми; не глухими стенами, окружающими мертвые нагромождения известных и пронумерованных вещей, но бегущими водами в сладкой пустыне вещей бесчисленных и неизвестных, сознающими только живые берега, на которых они частично освежают, а частично отражают цветы, и так проходят дальше.

§ XXIX. Пусть каждый человек ответит сам за себя, насколько его знания сделали его таким, или насколько они нагружены на него, как пирамида на гробницу. Пусть он также подумает, сколько из этого стоило ему труда и времени, которые могли бы быть потрачены на здоровую, счастливую деятельность, приносящую пользу всему человечеству; сколько живых душ, возможно, остались от него в неловкости и без помощи, в то время как его собственные глаза меркли при свете полумночной лампы; сколько теплых симпатий умерло в нем, когда он измерял линии или считал буквы; сколько глотков океанского воздуха, шагов по горному дерну и открытий высочайших небес он потерял из-за своих знаний; сколько этих знаний, купленных такой дорогой ценой, теперь забыто или презираемо, оставляя в нем меньше только способности удивляться и, как это случается в тысяче случаев, возможно, даже также способности к преданности. И пусть он, — если, поступив таким образом со своим собственным сердцем, он может сказать, что его знания действительно были для него плодотворными, — все же подумает, скольких людей неизбежные законы современного образования принудили к труду, совершенно противному их природе, и это в крайнем случае, пока не иссякли все силы юной души; и тогда со страхом произнесет, насколько далеко и во скольких смыслах может быть правдой то, что мудрость этого мира - это безумие перед Богом.

§ XXX. Заметьте, что вся эта возможность зла связана со знанием, преследуемым ради самых благородных целей, если оно преследуется неосмотрительно. Говоря о его воздействии как на людей в целом, так и на художника в частности, я предположил, что его искали из истинной любви к нему, со всей честностью и прямою цели. Но это говорит о слишком многом в его пользу. О знании вообще и без оговорок Апостол говорит, что “оно раздувается”; и отец всей

современной науки, прямо восхваляя его, все же утверждает эту опасность даже в более абсолютных выражениях, называя ее “ядовитостью” в самой природе самого знания.

§ XXXI. Действительно, в этом отношении между тенденциями различных отраслей знания существует большая разница; непреложным правилом является то, что в точности пропорционально тому, насколько они низки, ничтожны или ограничены по масштабу, их способность питать гордыню больше. Таким образом, филология, логика, риторика и другие школьные науки, будучи по большей части смешными и пустяковыми, оказывают столь пагубное воздействие на тех, кто им предан, что их ученики не могут представить себе никаких высших наук, кроме этих, но воображают, что все образование заканчивается знанием слов; но истинные и великие науки, особенно естественная история, делают людей мягкими и скромными пропорционально широте их кругозора и правильному восприятию бесконечности вещей, которые они никогда не смогут познать. И это, как мне кажется, главный урок, который мы должны усвоить из книги Иова; ибо там Бог открыл нам сердце человека, самого справедливого и святого, и, по-видимому, совершенного во всем, что доступно человеческой природе, кроме смирения. За это он подвергается испытанию: и нам показано, что никакого страдания, никакого самоанализа, каким бы честным, каким бы суровым он ни был, никакого поиска в сердце, вызванного его собственной горечью, недостаточно, чтобы убедить человека в его ничтожестве перед Богом; но вида Божьего творения будет достаточно. Ибо, когда само Божество пожелало положить конец искушению и выполнить в Иове то, для чего оно было послано, Оно не удостаивает его вразумления, еще меньше Оно поражает его ужасом или приводит в замешательство, раскрывая перед его глазами книгу его беззаконий. Он открывает перед ним только свод рассвета и источники бездны; и среди зарослей тростника и вздымающихся волн Он повелевает ему наблюдать за царями детей гордыни: “Узри теперь Бегемота, которого Я сотворил с тобою”, — И дело сделано.

§ XXXII. Таким образом, если, повторяю, во всей книге есть какой-то урок, который выделяется более определенно, чем другой, так это урок о святом и смиряющем влиянии естествознания на человеческое сердце. И все же даже здесь благо заключается не в науке, а в восприятии; и естественные науки могут стать такими же вредными, как и любые другие, когда они теряются в классификации и составлении каталогов. И все же главная опасность исходит от наук о словах и методах; и именно на эти науки была брошена вся энергия людей в период Возрождения. Они внезапно обнаружили, что мир в течение десяти столетий жил безграмотно, и сразу же после окончания человеческого существования сделали его грамматическим. И отныне не имело значения ни то, что было сказано, ни то, что было сделано, важно только, чтобы это было сказано со знанием дела и сделано системно. У лжи на цicerонском диалекте не было противников; у правды на диалектном диалекте не было слушателей. Римская фраза считалась стоящей любого количества готских фактов. Науки сразу перестали быть чем—то большим, чем различными видами грамматик - грамматикой языка, грамматикой логики, грамматикой этики, грамматикой искусства; и предполагалось, что язык, остроумие и изобретательность человеческой расы нашли свое высшее и наиболее божественное предназначение в синтаксисе и силлогизме, перспективе и пяти порядках.

Из такого знания, как это, не могло возникнуть ничего, кроме гордости; и поэтому я назвал первую ментальную характеристику школ Возрождения “гордостью” за науку. Если бы они

достигли какой-нибудь науки, достойной этого названия, они, возможно, полюбили бы ее; но теми ничтожными знаниями, которыми они обладали, они могли только гордиться. В ней не было ничего, что заслуживало бы любви. Анатомия, действительно, тогда впервые ставшая предметом тщательного изучения, является настоящей наукой, но не настолько привлекательной, чтобы привлечь на свою сторону всеобщее расположение: и поэтому, подобно своим более скромным сестрам, она стала просто поводом для гордости; и единственной главной целью художников эпохи Возрождения во всех их работах было показать, как много они знают.

§ XXXIII. Были, конечно, благородные исключения, но в основном относящиеся к самым ранним периодам Возрождения, когда его учение еще не произвело своего полного эффекта. Рафаэль, Леонардо и Микеланджело все были обучены в старой школе; у всех них были мастера, которые знали истинные цели искусства и достигли их; мастера, почти такие же великие, как они сами, но проникнутые древним религиозным и серьезным духом, который их ученики получали от них и в то же время обильно пили из всех открытых в их время источников знаний, ставших чудесами мира. Тогда тупой, удивленный мир поверил, что их величие проистекает из их новых знаний, а не из того древнего религиозного корня, пребывать в котором означало жизнь, быть оторванным от которого означало уничтожение. И с того дня по сей день они пытались произвести на свет Михаэля Ангела и Леонардо, обучая бесплодным наукам, и все еще скорбели и удивлялись, что больше не приходил Михаил Ангелос; не понимая, что эти великие Отцы были способны получать такую пищу только потому, что они были укоренены в скале всех веков, и что наше научное учение в наши дни - не что иное, как усердный полив деревьев, стволы которых перерезаны. Более того, я даже допустил слишком многое, сказав, что эти великие люди могли получать чистую пищу от наук; ибо мое собственное убеждение, и я знаю, что его разделяет большинство тех, кто искренне любит Рафаэля, заключается в том, что он рисовал лучше всего, когда знал меньше всего. Микеланджело снова и снова предавали, заставляя столь тщеславно и оскорбительно демонстрировать свои анатомические познания, что по сей день его высшие способности незаметны для большей части людей; а Леонардо посвятил свою жизнь инженерному делу, так что вряд ли осталась картина, носящая его имя. Но что касается всех, кто последовал за ними, то не может быть никаких сомнений в том, что наука, которой они владели, была крайне вредной; она служила лишь для того, чтобы сразу отвлечь их сердца от целей искусства и силы природы и сделать из холста и мрамора не более чем материалы для демонстрации мелкой ловкости и бесполезных знаний.

§ XXXIV. Иногда забавно наблюдать, с какой наивностью и ребячеством проявляется это тщеславие. Например, когда впервые была изобретена перспектива, мир счел это великим открытием, и величайшие люди, которые в ней участвовали, так гордились знанием того, что удаляющиеся линии сходятся, как если бы вся мудрость Соломона была сжата в исчезающую точку. И, соответственно, для кого-либо стало почти невозможным нарисовать Рождество, но он должен был превратить конюшню и ясли в коринфскую аркаду, чтобы показать свое знание перспективы; и половина лучшей архитектуры того времени, вместо того чтобы быть украшенной исторической скульптурой, как в старину, была украшена барельефами второстепенных коридоров и галерей, изображенных в перспективе.

Теперь, когда взгляду на вещи можно научить любого школьника за неделю, мы можем улыбнуться этому тщеславию. Но факт остается фактом, что всякая гордость знанием точно так же нелепа, какого бы вида оно ни было и в какой бы степени. Действительно, нет ничего, чем

человек имел бы какое-либо право гордиться; но самое последнее, чем он может похвастаться при малейшем проявлении разума, - это своими знаниями, за исключением лишь той бесконечно малой их части, которую он открыл для себя. Ибо чем можно гордиться больше в получении знания от другого человека, чем в получении части денег? Нищие не должны гордиться, какую бы милостыню они ни получали. Знание подобно разменной монете. Человек может иметь некоторое право гордиться обладанием им, если он добыл из него золото, и пробовал его, и проштамповал его, так что оно может быть принято всеми людьми как истинное; или честно заработал его, уже пройдя пробу; но если он не сделал ничего из этого, а только получил его от прохожего, брошенного ему в лицо, то какой у него повод для гордости? И хотя, таким нищенствующим образом, он собрал богатство Креза, подобает ли ему еще больше гордиться этим, как, в некотором роде, подобает человеку, который трудился ради своего состояния, каким бы незначительным оно ни было? Итак, если человек говорит мне, что солнце больше земли, есть ли у меня какие-либо основания для гордости оттого, что я это знаю? или, если какое-нибудь множество людей расскажет мне о множестве вещей, обрушив на меня все свое богатство знаний, есть ли у меня какие-то основания гордиться этим? И разве почти все знания, которыми мы хвалимся в наши дни, не обрушиваются на нас таким бесчестным образом; они добыты другими людьми, доказаны ими, а затем навязаны нам, даже против нашей воли, и вбиты в нас в юности, прежде чем у нас хватает ума даже понять, хорошо это или нет? (Отметьте различие между знанием и мышлением.) Поистине благородное достояние, которым можно гордиться! Будьте уверены, нет такой части убранства человеческого разума, которой он имел бы право восхищаться, кроме той, которую он сам высек и смастерил для себя. Тот, кто построил себе хижину на пустынной пустоши и вырезал свою кровать, стол и стул из ближайшего леса, может иметь некоторое право гордиться убранством своей тесной комнаты, поскольку, несомненно, они доставят ему радость. Но человек, для которого построили, украсили и обставили дворец, действительно может иметь много преимуществ перед другим, но у него нет причин гордиться мастерством своего обойщика; и десять к одному, если он получит хотя бы половину того удовольствия от своих кушеток из слоновой кости, которое другой получит от своего соснового тюфяка.

§ XXXV. И понаблюдайте, как мы это чувствуем, с каким уважением относимся к таким знаниям, ценность которых мы действительно способны оценить. Когда это наше собственное и новое для нас, мы не можем судить о нем; но пусть оно также будет чужим и давно знакомым нам, и посмотрим, какую ценность мы придаем ему. Подумайте, как мы относимся к школьнику, только что закончившему учебу в семестре. Если он начнет демонстрировать нам свои недавно приобретенные скромные познания и превозносить себя за это, как скоро мы заставим его замолчать с презрением! Но это не так, если школьник начинает что-то чувствовать или видеть. В стремлениях своей души внутри себя он равен нам; в силе своего видения и мысли он стоит отдельно от нас и, возможно, более велик, чем мы. Мы готовы выслушать его немедленно. “Ты это видел? ты это почувствовал? Неважно, что ты ребенок; дай нам послушать”.

§ XXXVI. Учтите, что каждое поколение людей находится в таком отношении к своим преемникам. Она подобна школьнику: знания, которыми она гордится больше всего, будут как азбукой для тех, кто последует за ней. Ему лучше не шуметь о своих знаниях; придет время, когда его максимум в этом роде станет пищей для презрения. Бедные глупцы! неужели это все, что они знали? и посмотрите, как они гордились! Но над тем, что мы видим и чувствуем, никогда не будут смеяться. Все люди будут благодарны нам за то, что мы сказали им это. “В самом деле!”

- скажут они. “Они чувствовали это в свое время? видели это? Хотел бы Бог, чтобы мы были такими же, как они, прежде чем отправимся в дом, где нет зрения и мыслей!”

Таким образом, эта несчастная и ребяческая гордость знанием была первым составляющим элементом ренессансного сознания, и ее самой по себе было достаточно, чтобы привести его к быстрому упадку; но ей способствовала другая форма гордости, которая выше была названа Государственной гордостью; и которую нам предстоит исследовать далее.

§ XXXVII. II. Гордость государства. Во втором томе “Современных художников”, стр. 122, было замечено, что принцип, оказавший наибольшее влияние на развитие современной школы портретной живописи, заключался в постоянном выражении индивидуального тщеславия и гордости. И читатель не мог не заметить, что один из самых удобных и распространенных способов, с помощью которых художник потакает этому тщеславию, заключается в том, что на заднем плане портрета изображается пьедестал, или стержень колонны, или какой-нибудь фрагмент, каким бы простым он ни был, архитектуры эпохи Возрождения. И это не только потому, что такая архитектура смелее или величественнее, чем, в целом, квартиры в частном доме. Никакая другая архитектура не произвела бы такого эффекта в такой степени. Самая богатая готика, самая массивная нормандская, не вызвала бы такого же чувства экзальтации, как простые и скудные линии эпохи Возрождения.

§ XXXVIII. И если мы немного поразмыслим над этим вопросом, то вскоре почувствуем, что в этих скудных чертах действительно есть выражение аристократизма в его худших проявлениях: холодность, безупречное воспитание, неспособность к эмоциям, отсутствие сочувствия к слабостям низших людей, пустая, безнадежная, надменная самодостаточность. Все эти символы написаны в архитектуре эпохи Возрождения так ясно, как если бы они были выгравированы на ней словами. Ибо, заметьте, во всех других архитектурах есть нечто такое, что может понравиться обычным людям; некая уступка простоте человечества, некий хлеб насущный для утоления голода толпы. Причудливая фантазия, богатый орнамент, яркий цвет - то, что вызывает симпатию у людей с обычными умами и сердцами; и это проявилось, по крайней мере в готике, с грубостью, показывающей, что мастер не возражал выставлять напоказ собственное невежество, если мог угодить другим. Но Возрождение - полная противоположность всему этому. Оно жесткое, холодное, бесчеловечное; неспособное сиять, сутулиться, уступать ни на мгновение. Каким бы совершенством он ни обладал, он утонченный, вышколенный и глубоко эрудированный; архитектор хорошо знает, что ни один здравомыслящий человек не сможет оценить его по вкусу. Он провозглашает это нам вслух. “Вы не сможете почувствовать мою работу, пока не изучите Витрувия. Я не дам вам ни ярких красок, ни приятной скульптуры, ничего, что могло бы сделать вас счастливыми; ибо я ученый человек. Все удовольствие, которое вы можете получить от всего, что я делаю, заключается в его гордом воспитании, жестком формализме, идеальной отделке, холодном спокойствии. Я работаю не на вульгарных людей, а только на мужчин академии и двора.

§ XXXIX. И инстинкт мира мгновенно почувствовал это. В новой точности и безукоризненном законе классических форм они усмотрели нечто особенно приспособленное к устройству государства ужасающим образом: принцы были в восторге от этого, а придворные - от этого. Готический стиль был хорош для поклонения Богу, но этот был хорош для поклонения человеку. Готика была близка всем сердцам и универсальна, как природа: она могла создать храм для молитвы народов или сжаться в спиральную лестницу бедняка. Но здесь была архитектура,

которая не сжималась, в которой не было ни покорности, ни милосердия. Гордые принцы и лорды радовались этому. Она была полна оскорблений в адрес бедных в каждой своей строке. Он не был бы построен из материалов, имеющих под рукой у бедняка; он не покрывал бы себя соломой или дранкой и черными дубовыми балками; он не обносил бы себя стенами из грубого камня или кирпича; он не прорезал бы себя маленькими окнами там, где они были необходимы; он не занимал бы ниши, где бы для этого ни было место, на углах улиц. Он был бы из тесаного камня; у него были бы свои окна и двери, свои лестницы и колонны в величественном порядке и величественных размеров; у него были бы свои крылья и свои коридоры, свои залы и свои сады, как если бы вся земля принадлежала ему. И грубые коттеджи горцев, и фантастические улицы трудящегося бюргера должны были быть убраны с его пути, как представителей низшего вида.

§ XL. Следует также отметить, что это служило как роскоши, так и гордыне. Не к роскоши для глаз, это святая роскошь; Природа служит этому в своих нарисованных лугах, и скульптурных лесах, и позолоченных небесах; готический строитель служил этому в своих витых узорах, и густой листве, и горящих оконных рамах. Мертвый Ренессанс вернулся к своей приземленности, ко всему теплomu и небесному; к своей гордости, ко всему простому и доброму; к своему величию, ко всему импульсивному, благоговейному и веселому. Но оно понимало роскошь тела; террасированный, благоухающий сад с гротами, с его журчащими фонтанами и навевающими дремоту тенями; просторный холл и удлиненный коридор для летней жары; хорошо закрытые окна, совершенная фурнитура и мебель для защиты от холода; и мягкие картины, и фрески на стенах, и крыша, покрытые последним языческим распутством; — это понималось и сохраняется в полной мере, и сохраняется до сих пор. Это тот вид домашней архитектуры, которым мы гордимся даже по сей день, как бесконечным и почетным достижением от грубых привычек наших предков; от тех времен, когда пол в королевской гостиной был устлан тростником, а гобелены в зале барона колыхались под пронизывающим ветром.

§ XLI. Давайте послушаем две истории о тех суровых временах.

Во время спора короля Эдвина со своими придворными и священниками о том, должен ли он принять Евангелие, проповедуемое ему Паулином, один из его вельмож сказал следующее:

“Нынешняя жизнь, о царь! отягощенная временем, которое неизвестно, представляется мне такой. Когда вы сидите на пиру со своими графами и танами зимой, и в камине горит огонь, и в зале тепло, и идет дождь со снегом, и снаружи бушует гроза, прилетает воробей и летает по дому. Он входит в одну дверь и выходит в другую. Пока он внутри, его не трогает зимняя буря; но это происходит лишь в мгновение ока, ибо из зимы он приходит и в зиму возвращается. Так и эта жизнь человека длится недолго; что было до или что следует после, мы не знаем. А потому, если это новое знание приносит что-то более определенное, нам следует следовать ему”.¹³

Этого не могло произойти в здании эпохи Возрождения. Птица не могла броситься из холода в жару, а из жары обратно в бурю. Ему пришлось бы подняться по мраморной лестнице и пройти через семь или восемь вестибюлей; и таким образом, если бы он когда-нибудь попал в приемный покой, то снова вышел бы через бесчисленные лоджии и коридоры. И истина, которую птица принесла с собой, только что с небес, точно так же должна была пробиться к сознанию эпохи Возрождения через множество прихожих, с трудом и как презираемая вещь, если вообще пробивалась.

§ XLII. Послушайте еще одну историю о тех далеких временах.

Король Иерусалима Готфрид Бульонский во время осады Ашшура, или Арсура, дал аудиенцию нескольким эмирам из Самарии и Наплуса. Они нашли его сидящим на земле на мешке с соломой. Они выразили удивление, и Готфрид ответил им: “Разве земля, из которой мы вышли и которая должна стать нашим жилищем после смерти, не может служить нам пристанищем при жизни?”

Давно такой трон не устанавливался в приемных палатах христианского мира и такого ответа не слышали из уст короля.

Таким образом, дух Возрождения стал низменным как в своем воздержании, так и в потворстве своим желаниям. Низменный в своем воздержании; ограничивающий яркое и игривое богатство формы и мысли, которое наполняло архитектуру прежних эпох источниками наслаждения для их стойкого духа, чистыми, простыми и в то же время богатыми, как узор из цветов и мха, орошаемый каким-нибудь сильным и чистым горным потоком; и низменный в своей снисходительности; поскольку он даровал телу то, что забирал из сердца, и истощал, выравнивая мостовую для болящих ног и смягчая подушку для вялого мозга, силы искусства, которые когда-то высекали грубые лестницы в небесные облака. , и воздвигли камни, на которых они покоились, для домов Божьих.

§ XLIII. И точно по мере того, как эта придворная чувственность принижала истинное благородство людей, которых рождение или удача возвышали над их собратьями, росла их оценка собственного достоинства вместе с дерзостью и недоброжелательностью его выражения и грубостью лести, которой оно подкреплялось. Гордыня действительно является первым и последним среди грехов людей, и нет такой эпохи в мире, в которой она не проявлялась бы во власти и процветании нечестивых. Но никогда, ни в одной форме рабства или феодального господства, не было такого полного забвения общего величия человеческой души и братской доброты, должной передаваться от человека к человеку, как в аристократических безумствах эпохи Возрождения. У меня нет места подробно останавливаться на этой интереснейшей и обширнейшей теме; но вот единственный и очень любопытный пример того, с какой лестью сочеталось преподавание архитектуры, адресованное высокопоставленным людям того времени.

§ XLIV. В библиотеке Святого Марка хранится очень любопытная латинская рукопись из двадцати пяти книг Аверулина, флорентийского архитектора, посвященная принципам его искусства. Книга была написана примерно в 1460 году, переведена на латынь и богато иллюстрирована для Корвина, короля Венгрии, около 1483 года. Я извлекаю из третьей книги следующий отрывок о природе камней. “Поскольку есть три рода людей, то есть дворяне, люди средних классов и крестьяне, — то, по-видимому, есть и каменные. Что касается мрамора и обычных камней, о которых мы говорили выше, то здесь преобладают деревенские породы. Порфир, алебастр и другие более твердые камни смешанного качества представляют средние классы, если уж говорить о сравнениях; и с их помощью древние украшали свои храмы великолепной инкрустацией и орнаментами. А за ними следуют халцедоны, сардониксы и т. Д., Которые настолько прозрачны, что на них не видно ни единого пятнышка.¹⁴ Таким образом, люди, наделенные благородством, ведут жизнь, в которой нельзя найти ни единого пятнышка”.

Канут или Львиный кер (я не называю имени Годфри или Сент-Луиса) прижали бы свои скипетры к губам человека, который осмелился бы высказать им подобную лесть. Но в пятнадцатом веке это было воспринято как нечто само собой разумеющееся, и нравы, получавшие от этого удовольствие, неизбежно получали удовольствие также от любых вульгарных или ложных средств завоевания мирского превосходства. И среди таких ложных средств масштабность жилого дома была, конечно, одним из самых простых и непосредственных. Любой человек, каким бы бестолковым или туповатым он ни был, мог оценить размер: требовалось некоторое напряжение ума, чтобы проникнуться духом причудливой резьбы времен готики, но никто не мог понять, что одна груда камней выше другой.¹⁵ И поэтому, хотя в исполнении и манере работы строители эпохи Возрождения ревностно отстаивали для себя атрибут холодной и превосходной учености, они взывали к такому одобрению, в котором нуждались, со стороны толпы, к самому низкому из возможных стандартов вкуса; и в то время как мастер постарше расточал свой труд на крошечную нишу и узкие створки, на дверные проемы не выше головы и суженные углы помещения с башенкой, строитель эпохи Возрождения сэкономил на деталях столько затрат и труда, что мог бы потратить их на доставку камней большего размера издалека; и ограничил себя в выборе. к деревенщине и пяти орденам, чтобы он мог нагрузить землю колоссальными опорами и вознести амбициозную бесплодность архитектуры, столь же неодушевленную, сколь и гигантскую, над пирами и безумствами сильных мира сего или богатых. Титаническое безумие распространилось и на церковный дизайн: главная церковь Италии была построена с небольшим представлением о каком-либо другом великолепии, кроме того, которое должно было быть результатом ее огромных размеров; и по сей день считается, что религиозные впечатления тех, кто входит в нее, в значительной степени зависят от того, что они обнаруживают, что не могут дотянуться до больших пальцев статуй, поддерживающих сосуды для святой воды.

§ XLV. Легко понять, как архитектура, которая таким образом взывала не столько к низменным инстинктам тупости, сколько к утонченной гордыне учености, быстро нашла признание у значительной части человечества; и как просторное великолепие новой манеры дизайна стало охотно приниматься роскошной аристократией не только Венеции, но и других стран христианского мира, которые теперь постепенно погружаются в ту наглухую и гноющуюся изоляцию, на фоне которой крик бедняков ежечасно звучал в более зловещем унисоне, разразившись наконец громом (отметьте где — сначала среди засаженных аллей). и бьющие фонтаны дворца, где роскошь эпохи Возрождения достигла наивысшего расцвета в Европе, Версаля); этот крик, в котором столько жалости смешивается с гневом и возмущением: “Наша душа полна презрительного порицания богатых и презрения гордых”.

§ XLVI. Но из всех свидетельств, относящихся к этому предмету, представленных различными видами искусства пятнадцатого века, ни одно не является столь интересным и убедительным, как то, что было получено из его гробниц. Ибо ровно в той пропорции, в какой жизненная гордость становилась более наглой, страх смерти становился более раболепным; и разница в том, как люди ранних и более поздних дней украшали гробницу, свидетельствует о еще большей разнице в их отношении к смерти. К тем, к кому он пришел как утешитель и друг, покой в его правой руке, надежда в левой; к этим как к унижающему, губителю и мстителю. И, следовательно, мы находим ранние гробницы одновременно простыми и прекрасными в украшении, строгими и торжественными в выражении их лиц; открыто и радостно исповедующие силу смерти и принимающие покой; и во всех их символах, указывающих на то, что надежда воскресения заключается только в праведности Христа; всегда подписанные этим

простым высказыванием умершего: “Я положу себя с миром и обрету покой мой; ибо только Ты, Господь, даруешь мне обитать в безопасности”. Но гробницы более поздних эпох - это жуткая борьба низменной гордыни и жалкого ужаса: один собирает статуи Добродетелей вокруг гробницы, маскирует саркофаг изящной скульптурой, полирует ложные периоды сложной эпитафии и придает напряженное оживление чертам портретной статуи; а другой вызывает снизу, из ниши или из-за занавеса, хмурый череп, или скелет с косами, или какой-нибудь другой, более ужасный образ врага, в неповиновении которому белизна гробницы была нарушена. установлен так, чтобы сиять над белизной пепла.

§ XLVII. Это изменение в чувстве, с которым создавались надгробные памятники, с одиннадцатого по восемнадцатый века было общим для всей Европы. Но поскольку Венеция в других отношениях является центром ренессансной системы, она также демонстрирует это изменение в облике надгробного памятника при обстоятельствах, специально рассчитанных на то, чтобы показать нам его истинный характер. Суровая охрана, которой в прежние времена она подвергала всякую склонность к личной помпезности и честолюбию, делает гробницы ее древних монархов столь же примечательными по скромности и простоте, как и по их религиозным чувствам; так что в этом отношении они отделены значительным промежутком от более дорогостоящих памятников, воздвигнутых в те же периоды королям или знати других европейских государств. С другой стороны, в более поздние времена, когда благочестие венецианцев уменьшилось, их гордыня перешла все границы, и гробницы, которые в недавние эпохи воздвигались для людей, живших только для того, чтобы обеднить или опозорить государство, были настолько же великолепнее, чем те, что воздвигались в то время для знати Европы, насколько скромнее были памятники великим дожам. Когда, в дополнение к этому, мы подумаем о том, что искусство скульптуры, рассматриваемое как средство выражения эмоций, находилось в Венеции в двенадцатом веке в упадке, и что в семнадцатом она заняла лидирующие позиции в Италии по роскоши работ, мы сразу увидим, что цепочка примеров, посредством которых выражается смена чувств, должна представлять здесь более замечательные крайности, чем в любом другом городе; крайности настолько поразительные, что их впечатляемость не может быть уменьшена, в то время как их понятность значительно повышается благодаря большому количеству промежуточных типов, которые, к счастью, сохранились.

Однако было бы слишком утомительно для обычного читателя, если бы я попытался без иллюстраций провести его шаг за шагом по нефам святых Иоанна и Павла; и поэтому я ограничусь небольшим упоминанием тех особенностей погребальной архитектуры в целом, которые особенно иллюстрируют рассматриваемый вопрос в настоящее время, и укажу порядок, в котором, по возможности, путешественнику следует посещать гробницы в Венеции, чтобы на него произвел самое глубокое впечатление истинный характер уроков, которые они преподносят.

§ XLVIII. Я не настолько знаком со способами погребения или мемориалами в ранние века христианства, чтобы делать какие-либо общие утверждения относительно них, но мне кажется, что совершенный тип христианской гробницы был разработан только к XIII веку, рано или поздно, в зависимости от цивилизации каждой страны; этот совершенный тип состоял в приподнятом и прекрасно видимом каменном саркофаге, на котором лежала фигура, и все это было покрыто балдахином. До того, как этот тип был полностью развит, и в более обычных гробницах, современных ему, мы находим простой саркофаг, часто только с грубым каменным

блоком в качестве крышки, иногда с низкой остроконечной крышкой, похожей на крышу коттеджа, заимствованной из египетских форм и имеющей либо по бокам, либо на крышке, по крайней мере, скульптуру креста, а иногда имя умершего и дату возведения гробницы. В более сложных примерах постепенно появляется богатая фигурная скульптура; и в совершенный период саркофаг, даже когда на нем нет ни одной лежащей фигуры, обычно имеет по бокам богатую скульптуру, изображающую ангела, представляющего умершего в том виде, в каком он был при жизни, Христу или Мадонне, с боковыми фигурами, иногда святых, иногда - как в гробницах герцогов Бургундских в Дижоне — скорбящих; но в Венеции почти всегда изображают Благовещение, причем ангел помещается под одним углом саркофага, а Мадонна — под другим. другое. Балдахин очень простой четырехугольной формы или в виде арки над нишей устанавливается над саркофагом задолго до того, как на нем появляется лежащая фигура в натуральную величину. К тому времени, когда скульпторы приобрели достаточное мастерство, чтобы придать этой фигуре большую выразительность, балдахин приобретает изысканную симметрию и богатство; и в наиболее сложных примерах его венчает статуя, обычно небольшая, представляющая умершего человека в полной силе и гордости за жизнь, в то время как лежащая фигура показывает его лежащим при смерти. И на этом этапе достигается идеальный вид готической гробницы.

§ XLIX. Из простых саркофагов-гробниц есть много изысканных образцов как в Венеции, так и в Вероне; наиболее интересными в Венеции являются те, что установлены в углублениях грубого кирпичного фасада церкви Святых Иоанна и Павла, украшенные, по большей части, только двумя крестами, очерченными кругами, и надписью с именем умершего, а также "Orate pro anima" в другом круге в центре. И в этом мы можем отметить одно большое доказательство превосходства итальянских гробниц над английскими; последние часто украшены четырехлистниками, небольшими шахтами, арками и другими обычными архитектурными украшениями, которые разрушают их серьезность и торжественность, делают их не более чем декоративными и не имеют никакого религиозного значения вообще; в то время как итальянские саркофаги остаются массивными, гладкими и мрачными — каменные подземелья с тяжелыми крышками, похожие на скальные гробницы, - но на их поверхности, вырезанной нежными и узкими линиями, изображен крест, без самонадеянности или гордости. , но смутно высеченный на их граните, подобно надежде, которую хранит человеческое сердце, но едва ли воспринимает из-за ее тяжести.

§ L. Среди гробниц перед церковью святых Иоанна и Павла есть одна, которая особенно ярко иллюстрирует простоту этих ранних эпох. Он находится слева от входа, массивный саркофаг с низкими рогами, как у алтаря, установленный в грубом углублении внешней стены, разбитый и изношенный, кое-где запутавшийся в дикой траве и сорняках. И все же это могила двух дожей, Якопо и Лоренцо Тьеполо, один из которых почти всю землю отдал под возведение благородной церкви, перед которой чахнет его незащищенная могила. В центре саркофага имеется надпись, описывающая деяния дожей, буквы которой показывают, что она была добавлена ​​спустя значительный период после возведения гробницы: первоначальная легенда все еще сохранилась в других буквах на его основании, на этот счет

“Лорд Джеймс умер в 1251 году. Лорд Лоуренс умер в 1288 году”.

По двум углам саркофага изображены два ангела с кадилницами, а на его крышке - две птицы с крестами, похожими на гребни, на головах. Ради путешественника по Венеции читатель, я думаю, простит мне временную неуместность рассказа о значении этих символов.

§ LI. Фундамент церкви святых Иоанна и Павла был заложен доминиканцами около 1234 года под непосредственным покровительством сената и дожа Джакомо Тьеполо, предоставленным им вследствие чудесного видения, явившегося дожу; о котором в народном предании приводится следующий отчет:

“В 1226 году дожу Джакомо Тьеполо приснился сон; и во сне он увидел маленькую молельню доминиканцев, и вот, вся земля вокруг нее (ныне занимаемая церковью) была покрыта розами цвета киноvari, и воздух был наполнен их благоуханием. И среди роз была замечена летающая туда-сюда стая белых голубей с золотыми крестами на головах. И пока дож смотрел и удивлялся, вот, два ангела спустились с небес с золотыми кадилницами и, пройдя через молельню и далее среди цветов, наполнили это место дымом своих благовоний. Тогда дож внезапно услышал ясный и громкий голос, провозгласивший: ‘Вот место, которое я избрал для моих проповедников’; и, услышав это, он тотчас же проснулся, пошел в Сенат и поведал им о видении. Затем Сенат постановил выделить сорок шагов земли для расширения монастыря, а впоследствии сам дож Тьеполо выделил еще большую сумму”.

Нет ничего чудесного в том, что набожному дожу приснился подобный сон; и тот факт, в котором нет никаких сомнений, что большая часть земли, на которой стоит церковь, была подарена им, отчасти подтверждает эту историю. Но независимо от того, были ли скульптуры на могиле записями видения, или видение было монашеской выдумкой на основе скульптур на могиле, читатель, я полагаю, больше не будет смотреть на ее голубей и кресты или грубо вырезанных ангелов с презрением, зная, что так или иначе они были связаны с глубокой религиозной верой.

§ LII. Ближе к началу четырнадцатого века в Венеции на саркофаге начинает появляться лежащая фигура, первый датированный образец также является одним из самых красивых; статуя пророка Симеона, изваянная на гробнице, которая должна была принять его мощи в посвященной ему церкви под названием Сан-Симеоне Гранде. Как только появляется фигура, саркофаг становится гораздо более богато украшенным скульптурой, но всегда с определенной религиозной целью. Обычно он разделен на две панели, которые заполнены небольшими барельефами, изображающими деяния или мученическую смерть святых-покровителей усопших: между ними, в центре, Христос, или Богородица с Младенцем, богато восседает на троне под занавешенным балдахином; и две фигуры, представляющие Благовещение, почти всегда расположены по углам; обещание Рождения Христа воспринимается одновременно как основа и прообраз обещания вечной жизни всем людям.

§ LIII. В Венеции эти фигуры всегда высечены наиболее грубо; развитие фигурной скульптуры там происходит сравнительно медленно. В Вероне, где великая пизанская школа имела сильное влияние, монументальная скульптура неизмеримо совершеннее; и уже примерно в 1335 году, ¹⁶ завершенная форма готической гробницы встречается в памятнике Кан Гранде делла Скала в Вероне. Он установлен над порталом часовни, издревле принадлежавшей этой семье. Саркофаг украшен неглубокими барельефами, представляющими (что редко встречается в гробницах, с которыми я знаком в Италии, если только это не гробницы святых) основные достижения в жизни воина, особенно осаду Виченцы и битву при Пласенце; однако эти скульптуры образуют не более чем чеканную и шероховатую основу для полностью рельефных

статуй, представляющих Благовещение, смело выступающих из передней части саркофага. Вверху изображен сеньор Вероны в своем длинном одеянии гражданского достоинства, в простой шляпе, состоящей всего лишь из ленты, повязанной вокруг лба, завязанной узлом и ниспадающей на плечо. Он лежит как спящий; его руки скрещены на груди, а меч на боку. Над ним смелый арочный балдахин поддерживается двумя выступающими стрелами, а на вершине его крыши находится статуя рыцаря на боевом коне; его шлем с драконьими крыльями и гребнем в виде собачьей головы откинут за плечи, а широкая драпировка с гербами ниспадает с груди его коня, - все это так верно нарисовано старым мастером из "жизни", что кажется, будто оно развеивается на ветру, и копье рыцаря дрожит, и его мраморный конь все более ускоряет шаг и пускается в более тяжелые и пышные скачки. более поспешный бросок, когда серебристые облака проплывают за ним по небу.

§ LIV. Теперь обратите внимание, что в этой гробнице сделано столько уступок гордости человека, сколько только может заключаться в чести, осмотрительности или достоинстве. Я не вдаюсь ни в какие рассуждения о характере Кана Гранде, хотя не может быть никаких сомнений в том, что он был одним из лучших дворян своего времени; но это не входит в нашу задачу. Вопрос не в том, были ли его войны справедливыми или его величие было достигнуто с честью; но в том, хорошо ли и изящно изложены эти факты на его могиле, если предположить, что они были таковыми. И я верю, что не может быть никаких колебаний в признании его совершенного чувства и истинности. Несмотря на красоту, гробница настолько не бросается в глаза и не навязчива, что служит лишь украшением портала маленькой часовни, и путешественник, входящий в нее, почти не обращает на нее внимания. При осмотре обнаруживается, что история деяний умершего сведена к тусклому и мельчайшему орнаменту на его гробу; и главная цель памятника - направить мысли к его образу, когда он лежит при смерти, и к выражению его надежды на воскресение; в то время как, если судить по далеким воспоминаниям, уменьшенным яркостью неба, здесь изображен его вооруженный юноша, величественный, как в древности, на переднем крае битвы, и достойный быть запечатленным для нас таким образом, чтобы мы могли теперь помнить достоинство фигуры, ее величие. который те, кто когда-то смотрел на него, вряд ли помнили, что это была пыль.

§ LV. Это, я повторяю, максимум, что когда-либо может быть даровано, но это всегда должно быть даровано ради чести и привязанности людей. Могила, которая стоит рядом с могилой Кан Гранде, ближайшая к ней на маленьком поле сна, уже носит следы ошибочных амбиций. Это гробница Мастино Второго, в правление которого начался упадок его семьи. Как произведение искусства он совершенно изыскан; и свидетельство менее мудрого или благородного чувства, вложенного в его конструкцию, можно найти только в том, что изображение добродетели, Стойкости, принадлежащей умершему, помещено на краю саркофага, напротив Распятия. Если бы не это незначительное обстоятельство, значение которого будет оценено только при рассмотрении серии более поздних памятников, композиция этого памятника Кан Мастино была бы столь же совершенна, сколь изысканно его убранство. Он состоит, как и Кан Гранде, из приподнятого саркофага, на котором покоится лежащая статуя, защищенная благородным четырехугольным балдахином, изваянным по мотивам древних Священных Писаний. С одной стороны саркофага изображен Христос на троне, а перед Ним стоит на коленях Кан Мастино; с другой - Христос изображен в мистической форме, наполовину поднимающимся из гробницы, что, как я полагаю, должно быть одновременно типичным для Его страстей и воскресения.

Боковые панели заняты статуями святых. В одном конце саркофага находится Распятие; в другом - благородная статуя Стойкости, на плечи которой наброшена львиная шкура, голова которой образует щит на груди, ее распущенные волосы перевязаны узкой лентой, а в правой руке в латной перчатке она держит трехгранный меч, сурово отведенный за бедро, в то время как в левой она высоко держит щит Скальдов.

§ LVI. Рядом с этим памятником находится другой, самый величественный и роскошный из трех; он первым привлекает взгляд незнакомца и надолго задерживает его — многоконечное сооружение, окруженное нишами со статуями святых-воинов.

Он прекрасен, ибо все еще принадлежит благородному времени, последней половине четырнадцатого века; но его работа грубее, чем у других, и его гордость вполне может подготовить нас к тому, что он был построен для себя, при своей жизни, человеком, чья статуя венчает его, Джаном Синьорио делла Скала. Теперь обратите внимание, ибо это бесконечно важно. Can Mastino II. был слаб и порочен и положил начало разрушению своего дома; его саркофаг - первый, на котором изображена добродетель, но он претендует только на Стойкость. Кан Синьорио дважды был братоубийцей, в последний раз, когда лежал на смертном одре: на фронтонах его могилы изображены шесть добродетелей — Вера, Надежда, Милосердие, благоразумие и (я полагаю) Справедливость и Сила Духа.

§ LVII. Давайте теперь вернемся в Венецию, где во второй часовне, считая справа налево, в западном конце церкви Фрари, находится гробница начала четырнадцатого или, возможно, конца тринадцатого века, еще один изысканный образец совершенной готической формы. Это рыцарский орден, но на нем нет надписи, и имя его неизвестно. Он состоит из саркофага, опирающегося на жирные кронштейны у стены часовни и несущего лежащую фигуру, защищенную простым балдахином в виде остроконечной арки, увенчанной рыцарским гербом; темное пространство под ним выкрашено в темно-синий цвет и усыпано звездами. Сама статуя вырезана грубо; но ее линии, если смотреть с предполагаемого расстояния, нежны и виртуозны. Рыцарь лежит в кольчуге, обнажены только руки и лицо. Кольчуга и шлем сделаны из кольчуги, доспехи для конечностей - из сочлененной стали; поверх кольчуги надета туника, плотно прилегающая к груди и подчеркивающая ее благородную выпуклость двумя узкими вышитыми линиями; его кинжал находится на правом боку; его длинный перевязанный крест-накрест меч, невидимый зрителю снизу, - слева. Его ноги опираются на гончую (гончая - это его гребень), которая смотрит вверх на своего хозяина. Как правило, в гробницах такого рода лицо статуи слегка повернуто к зрителю; в этом памятнике, напротив, оно отвернуто от него, в глубину арки: ибо там, прямо над грудью воина, вырезано небольшое изображение святого Иосифа, несущего младенца Христа, который смотрит сверху вниз на покоящуюся фигуру; и к этому изображению обращено его лицо. Вид всей гробницы такой, как будто воин увидел видение Христа в момент своей смерти и мирно откинулся на свою подушку, все еще устремив на нее взгляд и молитвенно сложив руки.

§ LVIII. На противоположной стороне этой часовни находится еще одна очень красивая гробница, посвященная Дуччо дельи Альберти, флорентийскому послу в Венеции; примечательна главным образом тем, что является первой в Венеции, на которой появляются изображения Добродетелей. Вскоре мы вернемся к этому, но сначала необходимо рассказать о наиболее важных из других гробниц Венеции, относящихся к совершенному периоду. Из них, безусловно, наиболее интересным, хотя и не самым сложным, является захоронение великого

дожа Франческо Дандоло, прах которого, как можно было бы подумать, был достаточно почетным, чтобы ему было позволено упокоиться в нетронутом виде в здании капитула Фрари, где он был впервые похоронен. Но, как будто в пустынном городе не хватило ни места, ни пустырей, чтобы разместить несколько монастырских бумаг, монахи, желая обзавестись “архивом”, разделили гробницу на три части: балдахин, простая арка, поддерживаемая кронштейнами, все еще остается на глухих стенах оскверненной камеры; саркофаг перевезли в своего рода музей древностей, расположенный в том, что когда-то было монастырем Санта-Мария-делла-Салюте; а картина, заполнявшая люнет позади него, повешена далеко от глаз, в одном конце зала. ризница той же церкви. Саркофаг полностью украшен барельефами: на двух его концах изображены образы святого Марка и святого Иоанна; спереди - благородная скульптура смерти Богородицы; по углам - ангелы с вазами в руках. Все пространство занято скульптурой; здесь нет спиральных шахт или отделанных панелями перегородок; только основной постамент внизу и венчающий постамент сверху, скульптура поднята из глубокого вогнутого пространства между ними, но, чтобы придать пикантности и живописности массе фигур, в изголовье и изножье ложа Мадонны установлены два небольших дерева - дуб и каменная сосна.

§ ЛИКС. Выше было сказано, [17](#) говоря о частых спорах венецианцев с папской властью, которую они в первые дни своего существования так энергично поддерживали, что “унижение Франческо Дандоло затмило позор Барбароссы”. Действительно, хорошо, что эти два события вспоминаются вместе. С помощью венецианцев Александр III. в XII веке ему удалось поставить ногу на шею императору Барбароссе, процитировав слова Псалма: “Ты наступишь на льва и гадюку”. Сто пятьдесят лет спустя венецианский посол Франческо Дандоло, не сумев добиться аудиенции даже у папы римского Климента V., к которому его послали помолиться об отмене приговора об отлучении от церкви, вынесенного республике, спрятался (согласно общепринятой традиции) под обеденным столом понтифика; и оттуда, выйдя, когда он сел за стол, обнял его ноги и добился, слезными мольбами, отмены ужасного приговора.

Я говорю: “согласно общепринятой традиции”, поскольку дополнение к этой истории вызывает некоторые сомнения. Большинство венецианских историков утверждают, что прозвище Франческо Дандоло “Пес” впервые было дано ему кардиналами в этом случае в качестве оскорбления; и что венецианцы, в память о милости, которую снискало им его унижение, сделали это почетным титулом для него и для его расы. Однако было доказано [18](#), что эту фамилию носили задолго до этого предки Франческо Дандоло; и ложность этой легенды также ставит под сомнение ее обстоятельства. Но главный факт перенесенного тяжкого унижения не подлежит сомнению; существование такого предания вообще само по себе является доказательством его истинности; оно вряд ли могло быть ни выдуманно, ни воспринято безосновательно; и поэтому будет хорошо, если читатель вспомнит в связи с обращением с Барбароссой у дверей церкви Святого Марка, что в Ватикане сто пятьдесят лет спустя венецианский дворянин, будущий дож, подвергся унижению, о котором среди его народа ходили слухи, что он приполз на руках. и опустился на колени из-под стола понтифика к его ногам, и присутствующие кардиналы отвергли его как “собаку”.

§ LX. Из этого можно сделать два основных вывода: очевидный, касающийся наглости папского владычества в тринадцатом веке; второй, что, вероятно, в характере человека, который мог смириться с такой наглостью ради блага своей страны, были самые глубокие набожность и смирение. Вероятно, ни один мотив не был бы достаточно сильным, чтобы добиться такой

жертвы от большинства людей, какими бы бескорыстными они ни были; но Дандоло, без сомнения, было легче добиться ее благодаря его глубокому почтению к папскому сану; почтение, которое, как бымы ни,, верующими людьми в то время, о котором мы говорим. Это главный момент, который я хочу, чтобы читатель запомнил, когда мы будем смотреть на его могилу, это и результат этого, — что несколько лет спустя, когда он воссел на трон, который спасло его благочестие, “в Венецию одновременно прибыли послы шестидесяти принцев, требующие решения Сената по вопросам различной важности, *так велика была слава о неподкупном правосудии Отцов*”.¹⁹

Заметьте, на этой могиле нет никаких добродетелей. Ничего, кроме религиозной истории или символов; впереди Смерть Богородицы, а по краям - образы святого Марка и святого Иоанна.

§ LXI. О гробнице дожа Андреа Дандоло в соборе Святого Марка я уже говорил раньше. Это один из первых в Венеции балдахин, в котором представлена пизанская идея ангелов, раздвигающих занавески, как на ложе, чтобы смотреть сверху вниз на мертвых. Саркофаг богато украшен цветочной резьбой; по бокам расположены обычные фигуры Благовещения; в центре - мадонна на троне; а промежуточные пространства занимают два барельефа, один из которых посвящен мученичеству святого покровителя дождей, святого Андрея Первозванного. Все эти гробницы были богато раскрашены; волосы ангелов здесь были позолочены, их крылья покрыты серебром, а их одежды покрыты самыми изысканными арабесками. Эта гробница и гробница св. Исидор в другой капелле собора Святого Марка, которая была начата этим самым дожем Андреа Дандоло и завершена после его смерти в 1354 году, почти одинаковы по своей трактовке и в целом являются лучшими существующими образцами венецианской монументальной скульптуры.

§ LXII. Гораздо более грубой работы, но все же наиболее драгоценный и исключительно интересный своей причудливостью саркофаг в самой северной часовне, рядом с хорами святых Иоанна и Павла, украшен двумя барельефами и множеством фигур, но на нем нет надписи. Однако на кронштейнах изображен щит с тремя дельфинами; а поскольку у ног Мадонны в центре изображена маленькая коленопреклоненная фигурка дожа, мы знаем, что это гробница дожа Джованни Дольфино, взошедшего на трон в 1356 году.

Его выбрали дожем, когда в качестве проводника он находился в Тревизо, защищая город от венгерского короля. Венецианцы послали к осаждающим мольбу о том, чтобы их новоизбранному дожу было позволено перейти венгерские рубежи. Их просьба была отклонена, венгры ликовали из-за того, что держали венецианского дожа пленником в Тревизо. Но Дольфино с отрядом в двести всадников ночью прорвался сквозь их ряды и благополучно добрался до Местре (Мальгера), где его встретил Сенат. Его храбрость не могла предотвратить несчастий, которые накапливались на республику. Венгерская война бесславно завершилась капитуляцией Далмации: сердце дожа было разбито, зрение подвело его, и он умер от чумы через четыре года после того, как взошел на трон.

§ LXIII. Возможно, именно по этой причине, возможно, вследствие более поздних повреждений, на гробнице нет ни изображения, ни надписи: то, что она подверглась некоторому насилию, очевидно по зубцу, который когда-то венчал ее карниз из листьев, теперь отломан, обнажая всю переднюю часть. Но, к счастью, сама скульптура саркофага мало пострадала.

По его углам изображены два святых, мужчина и женщина, каждый в небольшой нише; Христос, восседающий на троне в центре, Дожд и Догаресса, преклонившие колени у его ног; на двух промежуточных панелях с одной стороны изображено Богоявление, с другой - Смерть Богородицы; все это поддерживается и увенчано замысловатым постаментом из листьев. Фигуры под нишами грубо вырезаны и не представляют особого интереса. Не так обстоит дело с центральной группой. Вместо ниши Христос восседает под квадратным шатром, или дарохранительницей, образованным занавесями на стержнях; идея, конечно, как обычно, заимствована из пизанской, но здесь изобретательно применена. Занавески раздвинуты спереди, показывая те, что находятся в задней части палатки, за сидящей фигурой; перспектива двух удаляющихся сторон очень сносно предлагается. Два ангела, вдвое меньшие сидящей фигуры, раздвигают ближние занавеси и благоговейно взирают на Христа; в то время как у их ног, примерно в треть от их роста и, как кажется, наполовину прикрытые одеждой, стоят две коленопреклоненные фигурки Дожд и Догарессы, хотя и такие маленькие и тщательно скроенные, но полные жизни. Христос, поднимающий одну руку, как бы для благословения, и держащий книгу вертикально и открытой на коленях, смотрит не ни на них, ни на ангелов, а вперед; и на лице очень заметно стремление изобразить Божественную абстракцию: также следует соблюдать идею трех величин духовного бытия — Бога, Ангела и Человека, чему способствует полное подчинение ангельской силы Божественному; ибо ангелы находятся в позах самого смиренного наблюдения за лицом Христа и, по—видимому, не осознают божественной силы. присутствие человеческих существ, спрятавшихся в складках своих одежд.

§ LXIV. С этой интересной, но скромной гробницей одного из королей Венеции желательно сравнить гробницу одного из ее сенаторов, датируемую точно таким же числом, которая возвышается у западной стены Фрари, в конце северного прохода. На нем есть следующая примечательная надпись:

“Anno MCCCCLX. prima die Julii Sepultura . Domini . Simonii Dandolo . amator . de . Юстиция . е. дезиросо . де . акрезе . el . ben . хомум”.

В “Амадоре правосудия”, возможно, есть какая-то отсылка к тому, что Симон Дандоло был одним из Джунта, осудивших дожд Фальеро. Саркофаг украшен только группой Благовещения и мадонной на троне с занавесом позади ее трона, поддерживаемой четырьмя крошечными ангелами, которые смотрят поверх него, поддерживая его; но мастерство исполнения фигур более чем обычно прекрасно.

§ LXV. Семь лет спустя с северной стороны хора святых Иоанна и Павла был установлен очень благородный памятник дожду Марко Корнаро, главным образом, в связи с нашей нынешней темой, примечательный отсутствием религиозных образов на саркофаге, который украшен только розами; однако три очень красивые статуи Мадонны и двух святых установлены под балдахином наверху. Напротив этой гробницы, хотя и датируемой примерно на пятнадцать лет позже, находится самый богатый памятник готического периода в Венеции - памятник дожду Микеле Морозини, умершему в 1382 году. Он состоит из очень витиеватого балдахина — арки, увенчанной фронтоном с остроконечными выступами по бокам, рельефно украшенными черепицей, и с огромным навершием наверху, представляющим Святого Михаила, — на фронте установлен медальон Христа; под аркой мозаика, изображающая Мадонну, представляющую Дожд Христа на кресте; под ним, как обычно, саркофаг с благороднейшей лежащей фигурой дожд, его лицо худое и суровое, с резкими линиями, но изысканное по форме

маленькими и выразительными глазами. княжеские черты лица. Саркофаг украшен искусно сморщенными листьями, выступающими перед ним на семь кронштейнов, от которых отделены статуи; но на которых, поскольку не может быть сомнений, что эти последние статуи олицетворяли теологические и кардинальные Добродетели, мы должны на мгновение остановиться.

§ LXVI. Выше было отмечено, что гробница флорентийского посла Дуччо была первой в Венеции, где были представлены изображения Добродетелей. Его маленькие боковые статуи Справедливости и Воздержанности изысканно красивы и, я не сомневаюсь, были выполнены флорентийским скульптором; по всей художественной мощи и религиозному чувству Флоренция на целых полвека опережает Венецию. Но это первая по-настоящему венецианская гробница, обладающая Подобающими Достоинствами; и поэтому становится важным узнать, каким был характер Морозини.

Читатель должен помнить, что я датировал начало падения Венеции смертью Карло Дзено, считая, что ни одно государство не может считаться находящимся в упадке, если среди его граждан есть такой человек. Карло Дзено был кандидатом на герцогскую шляпу вместе с Майклом Морозини; и Морозини был выбран. Таким образом, можно было бы предположить, что в его характере было нечто большее, чем обычно, достойное восхищения или славы. И все же трудно прийти к справедливой оценке этого, как читатель сразу поймет, сравнив следующие утверждения:

§ LXVI. 1. “Ему (Андреа Контарини) наследовал Морозини в возрасте семидесяти четырех лет; образованнейший и благоразумнейший человек, который также реформировал несколько законов”. -*Сансовино*, “Закон принципов”.

2. “Обычно считалось, что, если бы его правление было более продолжительным, он возвысил бы государство многими благородными законами и институтами; но насколько его правление было полно надежд, настолько же оно было коротким по продолжительности, поскольку он умер, пробыв во главе республики всего четыре месяца”. —*Сабеллико*, lib. viii.

3. “Ему было позволено лишь короткое время наслаждаться этим высоким достоинством, которое он так хорошо заслужил своими редкими добродетелями, ибо Бог призвал его к Себе 15 октября”. —*Муратори*, Летопись Италии.

4. “Представились два кандидата; одним был Зено, другим - Майкл Морозини, который во время войны утроил свое состояние благодаря своим спекуляциям. Голоса выборщиков пали на него, и 10 июня он был провозглашен дожем”. —*Дару*, История Венеции, lib. x.

5. “Выбор избирателей был направлен на Микеле Морозини, дворянина выдающегося происхождения, происходящего из рода, ровесника самой республики, который произвел на свет завоевателя Тира, дал королеву Венгрии и не одного дожа Венеции. Блеск этого происхождения был омрачен в нынешнем главном представителе семьи самой низменной и пресмыкающейся алчностью; ибо в тот момент, во время недавней войны, когда все остальные венецианцы тратили все свои состояния на службу государству, Морозини искал в бедствиях своей страны возможности для собственного обогащения и употреблял свои дукаты не на удовлетворение национальных нужд, а на спекуляцию домами, которые были выставлены на рынок по цене, намного ниже их реальной стоимости, и которые после установления мира застраховали покупателя. четырехкратная прибыль.” “Какое мне дело до падения Венеции, если

я не паду вместе с ней?" — таков был его эгоистичный и подлый ответ кому-то, кто выразил удивление этой сделкой". -*Очерки венецианской истории*. Мюррей, 1831 год.

§ LXVIII. Автор непритязательной небольшой истории, из которой взята последняя цитата, не указал своих полномочий для этого утверждения, и я не смог найти их, но полагал, исходя из общей точности книги, что может существовать какой-то авторитет получше, чем Дару. В этих обстоятельствах, желая, если возможно, установить истину и очистить личность этого великого дожа от обвинений, если они окажутся беспочвенными, я написал графу Карло Морозини, его потомку и одному из немногих оставшихся представителей древней знати Венеции; тому, кто также почитает имя его великих предков и в ком оно превозносится. Его ответ представляется мне совершенно убедительным относительно полной ошибочности сообщений Дару и английской истории. Я поместил его письмо в конце этого тома ([Приложение 6](#)), чтобы читатель мог сам судить по этому вопросу; и я не стал бы ссылаться на отчет Дару, кроме как с целью опровергнуть его, но мне по-прежнему кажется невозможным, чтобы какой-либо современный историк беспричинно выдумал всю эту историю, и что, следовательно, в документах, которыми располагал сам Дару, должен был быть след какого-либо скандала подобного рода, поднятого врагами Морозини, возможно, в то самое время, когда оспаривались выборы с Карло Зенон. Появление надписи "Добродетели" на его могиле, впервые в венецианском монументальном творении, размещенной так богато и бросающейся в глаза, возможно, отчасти противоречило распространенным слухам. Но лицо статуи представляет собой еще более явное противоречие; оно решительно, вдумчиво, безмятежно и полно красоты; и поэтому мы должны, на этот раз, допустить, что несколько хвастливое перечисление Добродетелей было совершенно справедливым: хотя вся гробница в целом наиболее примечательна тем, что обеспечивает не только точное промежуточное состояние стиля между чистой готикой и ее окончательной ренессансной порчей, но, в то же время, точное промежуточное состояние *чувства* между чистым спокойствием раннего христианства и хвастливой помпезностью ренессансного неверия; ибо здесь мы все еще имеем дело с религиозное смирение сохранилось в мозаике балдахина, на котором изображен дож, преклонивший колени перед крестом, в то время как эта склонность к доверию к себе проявляется в окружении гроба Добродетелями.

§ LXIX. Следующая гробница, рядом с которой они появляются, принадлежит Якопо Кавалли в той же часовне святых Иоанна и Павла, где находится гробница дожа Дельфина. Он особенно богат религиозными образами, украшен рельефно вырезанными изображениями четырех евангелистов и двух святых, а на выступающих кронштейнах перед ним стояли три статуи Веры, Надежды и Милосердия, ныне утраченные, но нарисованные в работе Занотто. Вся она богата деталями, и ее скульптор гордился этим, поэтому записал свое имя под эпитафией:

“Первая опера динтальджио и фатто в пьере,
невеницианский театр чаноме Поло,
Nato di Jachomel chataiapiera”.

Это скульптурное произведение выполнено из камня;
его выполнил венецианец по имени Пол,

сын камнереза Яхомеля.

Якопо Кавалли умер в 1384 году. Он был смелым и деятельным веронским солдатом, оказал государству большую услугу, поэтому был им облагорожен и стал основателем дома Кавалли; но я не нахожу особой причины для появления изображений Добродетелей, особенно Милосердия, на его могиле, за исключением того, что при осаде Фельтре, в войне против Леопольда Австрийского, он отказался штурмовать город, потому что сенат не разрешил его солдатам грабить город. Ноги лежащей фигуры, облаченной в полные доспехи, опираются на собаку, а ее голова - на двух львов; и эти животные (ни одно из которых не является частью облика рыцаря), по словам Занотто, призваны символизировать его храбрость и верность. Однако, если львы призваны демонстрировать мужество, жаль, что их следовало изобразить воющими.

§ LXX. Затем мы должны на мгновение остановиться у могилы Майкла Стено, которая сейчас находится в северном приделе церкви святых Иоанна и Павла и перенесена туда из разрушенной церкви Серви: во-первых, отметить замечательное возвращение саркофага к прежней простоте: саркофаг украшен только двумя крестами в четырехлистниках, хотя он относится к пятнадцатому веку, Стено умер в 1413 году; и, во-вторых, отметить особенность эпитафии, которая восхваляет Стено как *“amator justitie, pacis и др.”* *убертатис*“, *”любитель справедливости, мира и изобилия”*. В эпитафиях этого периода больше всего подчеркиваются добродетели государственных деятелей, которые были наиболее полезны их стране. Мы уже видели один пример в эпитафии Симону Дандоло; и подобные выражения постоянно встречаются в хвалебных упоминаниях венецианских писателей о своих более поздних дожах. Thus Sansovino of Marco Cornaro, *“Era savio huomo, eloquente, e amava molto la pace e l’abbondanza della citta;”* and of Tomaso Mocenigo, *“Huomo oltre modo desideroso della pace.”*

О гробнице этого последнего дожа упоминалось и ранее. Здесь, как и у Морозини, образы Добродетелей не обладают иронической силой, хотя их большая наглядность свидетельствует о возрастании чувства хвастовства при обращении с памятниками. В остальном, эта гробница - последняя в Венеции, которую можно считать относящейся к готическому периоду. Его лепнина уже стала грубо классической, а по углам - бессмысленные фигуры в римских доспехах; но его дарохранильница наверху все еще готическая, и лежащая фигура очень красива. Он был вырезан двумя флорентийскими скульпторами в 1423 году.

§ LXXI. Томазо Мочениго сменил знаменитый дож Франческо Фоскари, при котором, как следует помнить, были сделаны последние пристройки к готическому герцогскому дворцу; пристройки, которые только по форме, а не по духу соответствовали старым частям; поскольку во время его правления произошел переход, который позволяет нам вообще больше не рассматривать венецианскую архитектуру как готическую. Он умер в 1457 году, и его гробница является первым важным образцом искусства эпохи Возрождения.

Однако это не очень хороший характерный пример. Она примечательна главным образом тем, что раскрывает все недостатки Ренессанса в ранний период, когда его достоинства, какими бы они ни были, были еще неразвиты. Его притязания на то, чтобы считаться классической композицией, полностью разрушаются остатками готического чувства, которые цепляются за него тут и там в своих последних формах деградации; и от которых теперь, когда мы находим их такими испорченными, чем скорее мы избавимся, тем лучше. Таким образом, саркофаг

поддерживается чем-то вроде арок в виде трилистника; основания стволов все еще имеют выступы; и вся гробница покрыта фронтоном с черепками и остроконечием. Мы обнаружим, что совершенный Ренессанс, по крайней мере, чист в своей безвкусице и утончен в своих пороках; но этот памятник примечателен тем, что показывает отбросы одного стиля, загромождающие зародыш другого, и все принципы жизни, запутанные либо в пеленах, либо в саване.

§ LXXII. Однако что касается нашей нынешней цели, то это памятник огромной важности. Следует помнить, что мы должны проследить гордыню государства в ее постепенном вторжении в гробницу; и последующее соответствующее исчезновение выражений религиозных чувств и небесной надежды вместе со все более и более высокомерным восхвалением добродетелей умерших. Сейчас эта гробница - самая большая и дорогостоящая из всех, что мы когда-либо видели; но ее средства религиозного выражения ограничены единственной статуей Христа, маленькой и используемой просто как вершина наверху. Остальная часть композиции столь же любопытна, сколь и вульгарна. Идея ангелов, приподнимающих занавески ложа, чтобы посмотреть сверху на мертвых, которую так часто считают заимствованной из пизанской школы, выдвигалась на первый план каждым последующим скульптором; но по мере приближения к эпохе Возрождения мы обнаруживаем, что *ангелы* приобретают меньшее значение, а *занавески* - большее. У пизанцев занавески представлены как мотив для ангелов; у скульпторов эпохи Возрождения ангелы представлены просто как мотив для занавесок, которые с каждым днем становятся все более огромными и замысловатыми. В памятнике Мочениго они уже превратились в шатер с шестом в центре; а в памятнике Фоскари *ангелы впервые вообще отсутствуют*; в то время как занавеси устроены в виде огромной французской палатки-кровати и поддерживаются по бокам двумя миниатюрными фигурками в римских доспехах; ангелы заменены просто для того, чтобы скульптор мог *продемонстрировать свое знание* классического костюма. А теперь понаблюдайте, как часто ошибка в чувствах приводит также к ошибке в стиле. В старых гробницах ангелы обычно стояли на саркофаге или сбоку от него; но их места здесь должны быть заняты Добродетелями, и поэтому, чтобы поддерживать миниатюрные римские фигурки на необходимой высоте, каждая имеет в своем распоряжении целую коринфскую колонну, древко которой имеет одиннадцать футов в высоту и около трех или четырех футов в окружности: а поскольку оно было недостаточно высоким, оно установлено на пьедестале высотой в четыре с половиной фута; кроме того, у него есть собственное зубчатое основание, высокая капитель, затем огромная скоба над капителью и так далее. затем еще один пьедестал над кронштейном, а на самом верху - миниатюрная фигурка, отвечающая за шторы.

§ LXXIII. Под устроенным таким образом навесом помещен саркофаг с лежащей на нем фигурой. Из него исчезли статуи Богородицы и святых. Вместо них его панели заполнены поясными фигурами Веры, Надежды и Милосердия; в то время как Умеренность и Стойкость у ног дожа, справедливость и Благоразумие у его изголовья, фигуры теперь в натуральную величину, но, тем не менее, узнаваемые только по их атрибутам: ибо, за исключением того, что Надежда поднимает глаза, нет никакой разницы в характере или выражении их лиц - это не более чем красивые венецианки в довольно полных и изысканных платьях, и они сносно принимают позы для эффекта снизу. Сила духа, конечно, не могла быть придана изящной статуе без некоторой жертвы ее характера, но в глазах скульпторов того периода это не имело значения, поэтому она лениво откидывается назад и чуть не опрокидывает свою собственную колонну; в то время как Умеренность и Справедливость, противоположные ей, поскольку ни левой руки одной, ни правой руки другой не было видно снизу, были *оставлены по одной руке у каждой*.

§ LXXIV. Тем не менее, эти фигуры, какими бы грубыми и бесчувственными они ни были, были обработаны с особой тщательностью, потому что от них зависит основной эффект гробницы. Но изображение дожа, от которого не видно ничего, кроме боковой части, было совершенно запущено; и изобретательность скульптора в лучшем случае не настолько велика, чтобы он мог позволить себе быть неряшливым. Действительно, в истории Фоскари нет ничего такого, что заставило бы нас ожидать чего-то особенно благородного в его лице; но я все же надеюсь, что оно было искажено этим презренным резчиком; ибо нет достаточно сильных слов, чтобы выразить низость портрета. Огромное, грубое, костлявое лицо клоуна, с особенной промокшей и чувственной хитростью в нем, которую так часто можно увидеть на лицах худшего католического священника; лицо частично из железа, частично из глины, с неподвижностью одного и мерзостью другого, с двойным подбородком, грубым ртом, костлявыми щеками, с опущенными бровями и морщинами над веками; лицо человека, неспособного ни на радость, ни на печаль, если только это не вызвано снисхождением к нему со стороны других. от страсти или от умерщвления гордости. Даже если бы он был таким, благородный мастер не написал бы это так разборчиво на его могиле; и я полагаю, что в мраморе высечен образ собственного разума резчика, а не дожа Фоскари. Ибо один и тот же ум достаточно замечен повсюду, его следы смешаны с дурными вкусами всего времени и людей. Здесь нет ничего настолько маленького, но это проявляется в некоторой части его оформления; например, в размещении щитов сзади большого занавеса. В прежние времена щит, как мы видели, изображался просто подвешенным к гробнице на шнурке или, если он поддерживался каким-либо другим способом, все равно его форма была простой и неприкрытой. Мужчины в те времена использовали свои щиты на войне, и поэтому не было необходимости придавать достоинство их форме внешним украшением. То, что день за днем, в смертельной опасности, уносило от них волны битвы, не могло быть ни унижено простотой, ни возвышено украшением. Грубым кожаным ремешком он, казалось, был прикован к их гробницам, и щит могущественного не был отброшен, хотя и не мог больше защитить своего хозяина.

§ LXXV. Иначе было в пятнадцатом и шестнадцатом веках. Изменившаяся система ведения войны быстро сводила на нет практическое применение щита; и вожди, руководившие битвой на расстоянии или проводившие большую часть своей жизни в зале совета, вскоре стали рассматривать щит не более чем как поле для нанесения своего герба. Затем главным предметом их государственной гордости стало подчеркивать заметность этих знаков фамильного отличия, окружая их разнообразным фантастическим орнаментом, обычно завитками или цветами, что, конечно, лишало щит всякого вида того, что он предназначен для использования солдатом. Таким образом, щит Фоскари вводится двумя способами. На саркофаге трижды повторяются опоры, заключенные в круглые диски, которые поддерживают каждый по паре обнаженных младенцев. Над балдахином установлены два щита обычной формы в центре кругов, заполненных расходящимся орнаментом из рифленых раковин, который придает им эффект вентиляторов; а их окружность дополнительно украшена позолоченными лучами, волнистыми, символизирующими величие.

§ LXXVI. Теперь мы подходим к тому периоду раннего Возрождения, который был отмечен в предыдущей главе как поначалу очень заметное улучшение искаженной готики. Гробницы, выполненные в период византийского Возрождения, демонстрируют, в первую очередь, непревзойденное мастерство обращения с резцом, совершенное знание рисунка и анатомии, высокую оценку хороших классических моделей, а также изящество композиции и тонкость орнамента, унаследованные, я полагаю, главным образом от великих флорентийских

скульпторов. Но вместе с этой наукой они демонстрируют также, на короткое время, некоторое возвращение к раннему религиозному чувству, формируя школу скульптуры, соответствующую школе Беллини в живописи; и единственное чудо заключается в том, что в пятнадцатом веке не было больше мастеров, делавших из мрамора то, что Перуджино, Франчия и Беллини делали на холсте. Действительно, есть несколько человек, в которых, как я только что сказал, проявляется добрый и чистый характер; но скульптор неизбежно раньше, чем художник, приходил к исключительному изучению классических моделей, совершенно чуждых христианскому воображению; и он также был лишен великого очищающего и священного элемента цвета, помимо того, что ему приходилось выполнять гораздо больше чисто механического и, следовательно, униженного труда для воплощения своей мысли. Следовательно, я не знаю ни одного примера в скульптуре этого периода, по крайней мере в Венеции, у которого не было бы бросающихся в глаза недостатков (не недостатков несовершенства, как в ранней скульптуре, а целеустремленности и чувства), пятнающих ту красоту, которой она может обладать; и вся школа вскоре отпадает и сливается с напрасной помпезностью и скудной метафорой.

§ LXXVII. Самым знаменитым памятником этого периода является памятник дожу Андреа Вендрамину в церкви Св. Иоанн и Павел, изваянные около 1480 года и ранее упоминавшиеся в первой главе первого тома. Она вызвала всеобщее восхищение отчасти своей дороговизной, отчасти изяществом и точностью резьбы; в остальном являясь очень низменным и недостойным примером школы и не проявляя ни изобретательности, ни чувства. Она, как обычно, обладает Достоинствами, одета как языческие богини и совершенно лишена экспрессии, хотя грациозна и хорошо изучена только как женские фигуры. Остальная часть его скульптуры выполнена в том же стиле; совершенна по мастерству исполнения и лишена продуманности. Его драконы покрыты чудесной чешуей, но в них нет ни ужаса, ни жала; его птицы совершенны в оперении, но в них нет песни; его дети прекрасны на вид, но в них нет ребячества.

§ LXXVIII. Совсем другой работы заслуживают гробницы Пьетро и Джованни Мочениго в церкви Святых Иоанна и Павла и Пьетро Бернардо во Фрари; все детали их столь же полны изысканной фантазии, сколь и совершенны в исполнении; и в двух первых, и в нескольких других подобных по стилю, возвращаются старые религиозные символы; Мадонна снова восседает на троне под балдахином, а саркофаг украшен легендами о святых. Но фатальные ошибки сантиментов, тем не менее, всегда прослеживаются. Во-первых, всегда видно, что скульптор стремится продемонстрировать свое мастерство больше, чем произвести какой-либо эффект на разум зрителя; тщательно продуманные фоновые изображения пейзажа с фокусами перспективы, имитацией деревьев, облаков и воды и различными другими ненужными дополнениями, просто для того, чтобы показать, как можно подчинить мрамор; вместе с бесполезной недоделкой и перекраской второстепенных частей, постоянно демонстрирующих одно и то же холодное тщеславие и невозмутимую точность механизма. Во-вторых, фигуры обладают той своеобразной склонностью к принятию поз, которая, впервые болезненно проявившись у Перуджино, быстро разрушила достоверность композиции во всем искусстве. Под созданием позы я подразумеваю, в общем, то действие фигур, которое является результатом того, что художник рассматривает, в первую очередь, не то, как при данных обстоятельствах они на самом деле ходили, или стояли, или выглядели, а то, как они могут наиболее грациозно и гармонично ходить или стоять. В руках великого человека поза, как и все остальное, становится благородной, даже если ее чрезмерно изучить, как у Микеланджело, который, возможно, больше, чем кто-либо другой, был причиной зла; но у людей низшего уровня эта привычка

сочинять позы неизбежно заканчивается полной безжизненностью и абсурдом. Джотто был, пожалуй, из всех художников наиболее свободен от заражения этим ядом, всегда воспринимая событие естественным образом и рисуя его без аффектации; и отсутствие позирования в работах прерафаэлитов, в противоположность установочному подходу современной школы, было как одним из их главных достоинств, так и одной из главных причин протестов против них.

§ LXXIX. Но самое значительное изменение в обращении с этими гробницами, по отношению к нашему непосредственному объекту, заключается в форме саркофага. Выше было отмечено, что точно пропорционально степени гордости жизнью, выраженной в любом памятнике, был бы также страх смерти; и поэтому, по мере того как эти гробницы увеличиваются в величии, размерах и красоте работы, мы ощущаем постепенное желание *отнять у саркофага определенный характер*. В древнейшие времена, как мы видели, это была мрачная каменная глыба; постепенно она стала украшаться религиозной скульптурой, но никогда без малейшего желания изменить свою форму, вплоть до середины пятнадцатого века. Затем он обогащается цветочной работой и скрывается за Достоинствами; и, наконец, теряя свою четырехугольную форму, он моделируется по изящным образцам старинных ваз, делается как можно меньше похожим на гроб и облагораживается различными изяществами, пока не становится, наконец, простым пьедесталом или сценой для портретной статуи. Эта статуя, тем временем, постепенно возвращалась к жизни, претерпевая любопытную серию переходов. Памятник Вендрамину - один из последних, на котором изображена, или делает вид, что изображает, лежащая мертвая фигура. Несколько лет спустя эта идея стала неприятна вежливым умам; и, о чудо! фигуры, которые до этого лежали неподвижно на надгробной подушке, приподнялись на локтях и начали оглядываться вокруг. Душа шестнадцатого века не осмеливалась созерцать свое мертвое тело.

§ LXXX. Читатель не может не вспомнить множество примеров этой формы памятника, поскольку Англия особенно богата такими примерами; хотя у нее надгробная скульптура после четырнадцатого века носит исключительно имитационный характер и ни в какой степени не отражает нрав народа. Именно из Италии были получены полномочия на проведение этих изменений; и поэтому только в Италии они действительно соответствуют изменениям в национальном сознании. В Венеции много памятников этого полуживого типа, большинство из них тщательно изваяны, а некоторые замечательны как портреты и по отделке драпировок, особенно те, что в церкви Сан-Сальвадор; но я направлю читателя только к одному, к памятнику Якопо Пезаро, епископа Пафосского, в церкви Фрари; он примечателен не только как очень искусное скульптурное произведение, но и эпитафией, исключительно характерной для того периода и подтверждающей все, что я утверждал против него:

“Джеймс Пезаро, епископ Пафоса, который победил турок на войне, сам пребывающий в мире, перенесенный из благородной семьи венецианцев в более благородную семью ангелов, лежащий здесь, ожидает благороднейшей короны, которую справедливый Судья вручит ему в тот день. Он прожил годы Платона. Он умер 24 марта 1547 года”.²⁰

Смесь классицизма и плотской гордости в этой эпитафии, безусловно, не нуждается в комментариях. Корона полагается по праву от правосудия судьи, а знатность венецианской

семьи лишь немногим ниже, чем у ангелов. Причудливая детскость "Vixit annos Platonicos" также очень примечательна.

§ LXXXI. Статуя, однако, недолго оставалась в таком частично лежащем положении. Даже выражение умиротворения стало болезненным для легкомысленных итальянцев, и они потребовали, чтобы портрет был написан таким образом, чтобы не вызывать воспоминаний о смерти. Статуя поднялась и предстала перед гробницей, подобно актеру на сцене, окруженному теперь не просто Добродетелями или вообще без них, но аллегорическими фигурами Славы и Победы, гениями и музами, олицетворениями униженных королевств и преклоняющихся народов, а также всеми помпезными обстоятельствами и символами преклонения, которые могла предложить лесть или на которые могла претендовать наглость.

§ LXXXII. Как промежуточного монументального типа, так и этого, последнего и самого грубого, в нашей стране, к сожалению, много примеров; но самые замечательные, безусловно, все еще находятся в Венеции. Я, однако, остановлюсь подробнее только на двух; первый - на доже Джоне Пезаро из "Фрари". Следует отметить, что мы прошли значительный промежуток времени; сейчас мы находимся во второй половине семнадцатого века; прогресс разложения тем временем был непрерывным, и скульптура здесь утратила свой вкус и ученость, а также свое чувство. Монумент представляет собой огромное скопление театральных декораций из мрамора: четыре колоссальных негритянских кариатиды, ухмыляющиеся и ужасные, с лицами из черного мрамора и белыми глазами, поддерживают первый этаж; над ним два чудовища с длинными шеями, наполовину собака, наполовину дракон, поддерживают декоративный саркофаг, на вершине которого статуя дожа в парадных одеждах в полный рост выступает вперед с распростертыми руками, как актер, добивающийся аплодисментов, под огромным металлическим балдахином, похожим на крышу кровати, выкрашенной в малиновый и золотой цвета; по бокам от него изображены две статуи, сидящие фигуры гениев и непонятные персонификации, жестикулирующие в римских доспехах; внизу, между кариатидами-неграми, изображены две жуткие бронзовые фигуры, наполовину трупы, наполовину скелеты, с табличками, на которых написана хвалебная речь: но крупными золотыми буквами бросаются в глаза следующие слова; первые две фразы, по одной с каждой стороны, на табличках в нижнем этаже, последняя под портретной статуей наверху:

Vixit annos LXX. Devixit anno MDCLIX.

"Hic revixit anno MDCLXIX."

Перед нами, наконец, ужасные образы смерти, резко контрастирующие с вызывающим монументом, который претендует на то, чтобы вернуть воскресение на землю, "Hic revixit"; и кажется невозможным, чтобы ложный вкус и низменные чувства опустились ниже. Тем не менее, даже этот памятник превосходит памятник святым Иоанну и Павлу.

§ LXXXIII. Но прежде чем мы перейдем к этому, последнему, чем я обременю внимание читателя, давайте на мгновение, чтобы сильнее ощутить контраст, вернемся к могиле ранних времен.

В темной нише во внешней стене внешнего коридора собора Святого Марка — заметьте, даже не в церкви, а в атриуме или на паперти, с северной стороны церкви, — находится массивный саркофаг из белого мрамора, возвышающийся всего на два фута от земли на четырех

низкорослых квадратных колоннах. Его крышка представляет собой простую каменную плиту; на ее концах изваяны два креста; перед ним расположены два ряда грубых фигур, самая верхняя из которых представляет Христа с апостолами; в нижнем ряду всего шесть фигур, попеременно мужские и женские, поднимающие руки в обычной позе благословения; шестая меньше остальных, а у самой средней из пяти других голова украшена сиянием. Я не могу сказать значения этих фигур, но между ними подвешены кадила, прикрепленные к крестам; самое прекрасное символическое выражение посреднической функции Христа. Все это окружено грубым венком из виноградных листьев, отходящим от подножия креста.

На мраморной полоске, разделяющей два ряда фигур, начертаны следующие слова:

- Здесь покоится сеньор Марин Морозини, герцог.

Это гробница дожа Марино Морозини, который правил с 1249 по 1252 год.

§ LXXXIV. От этого грубого и торжественного склепа перейдем к южному проходу церкви Святых Иоанна и Павла; и там, возвышаясь от тротуара до церковных сводов, узрим мраморную массу высотой шестьдесят или семьдесят футов, окрашенную в смешанный желтый и белый цвета, причем желтый цвет выполнен в виде огромного занавеса с веревками, бахромой и кистями, поддерживаемого херувимами; перед которым в обычных сценических позах возвышаются статуи дожа Бертуччо Валье, его сына дожа Сильвестра. Фальер и жена его сына Элизабет. Статуи дожей, хотя и убоги и напоминают Полония, отчасти смягчаются герцогскими одеяниями; но статуя Догарессы представляет собой воплощение грубости, тщеславия и уродства — фигура крупной и морщинистой женщины с замысловатыми локонами, обрамляющими лицо, покрытая от плеч до пят рюшами, мехами, кружевами, драгоценными камнями и вышивкой. Внизу и вокруг разбросаны Добродетели, Победы, Славы, гении — вся труппа монументальной сцены, собранная, как перед сценой падения, — выполненная разными скульпторами и заслуживающая внимательного изучения как демонстрирующая все проявления ложного вкуса и слабых представлений. Победа в центре особенно интересна; лев, который ее сопровождает, прыгающий на драконе, должен был выглядеть устрашающе, но неспособный скульптор не смог представить себе никакой формы устрашения, не смог даже заставить льва выглядеть разъяренным. Он выглядит только слезящимся; а его поднятые передние лапы, в теле которых нет ни пружины, ни движения, придают ему вид собаки, просящей милостыню. Надписи под двумя главными статуями следующие:

“Бертучий Валиер, герцог,

Великий в мудрости и красноречии,

Более великий в своей победе на Геллеспонте,

Величайший в принце его сын.

Умер в 1658 году”.

“Elisabeth Quirina,

Жена Сильвестра,

Отличающийся римской добродетелью,

Клянусь венецианским благочестием,

И, клянусь герцогской короной,

Умер в 1708 году”.

Писатели той эпохи, как правило, стремились дать миру понять, что они понимают степень сравнения, и большое количество эпитафий в основном построены с этой целью (сравните на латыни эпитафию епископа Пафоса, приведенную выше): но последняя из этих эпитафий интересна еще и тем, что в эпоху, теперь полностью отданную погоне за мирскими почестями, упоминается о том “венецианском благочестии”, которое когда-то действительно отличало город от всех остальных; и какая-то форма и тень которого, оставаясь неподвижными, служили указанием на эпитафию. , и более хитро и показно подпитывать гордыню, которая не могла быть насыщена роскошью гробницы.

§ LXXXV. Итак, мы остановились на втором элементе духа Возрождения - Государственной гордости; нам нет необходимости идти дальше, чтобы узнать причину падения Венеции. Она уже была уподоблена в своих мыслях и, следовательно, должна была быть уподоблена в своей гибели Вавилонской Деве. Государственная гордость и Гордость Знанием не были новыми страстями: приговор им был вынесен из вечности. “Ты сказал, что я навсегда останусь леди; так что ты не принимал все это близко к сердцу ...*Твоя мудрость и твое знание извратили тебя*; и ты сказал в своем сердце: “Я есмь, и никто другой, кроме меня”. Посему постигнет тебя зло...; торговцы твои от юности твоей будут блуждать каждый по своему кварталу; никто не спасет тебя”.²¹

§ LXXXVI. III. Гордость системы. Я мог бы проиллюстрировать эти порочные принципы из тысячи других источников, но у меня нет времени развивать тему дальше, и я должен перейти к третьему элементу, названному выше, - Гордости Системы. Это не должно задерживать нас так долго, как любое из других, поскольку оно одновременно более ощутимо и менее опасно. Способ, которым гордыня пятнадцатого века извратила источники знания и уменьшила величие государства, в то время как она умножила атрибуты, в целом мало кому известен; но читатель, вероятно, уже хорошо и в достаточной степени осведомлен о любопытной тенденции к формулированию и систематизации, которая под названием философии отягощала умы схоластов эпохи Возрождения. Как было указано выше, грамматика стала первой из наук; и какой бы предмет ни рассматривался, первой целью философа было подчинить ее принципы своду законов, в соблюдении которых впоследствии должна была заключаться заслуга оратора, мыслителя или работника в этом предмете; так что весь разум мира был занят исключительно изучением Ограничений. Звукковки оков был слышен от моря до моря. Знатоки всех искусств и наук ежедневно занимались изобретением новых разновидностей клеток и кандалов; сами они носили вместо халатов кольчуги, назначение которых состояло не столько в том, чтобы отворачивать оружие противника, сколько в том, чтобы ограничивать движения владельца; и все поступки, мысли и произведения человечества — поэзия, живопись, архитектура и философия - были сведены ими просто к множеству различных форм танца с кандалами.

§ LXXXVII. Теперь я совершенно уверен, что ни один читатель, обративший хоть малейшее внимание на предыдущие части этой работы или на тенденцию всего остального, что я написал, особенно на последнюю главу “Семи светильников”, не подумает, что я недооцениваю важность закона или оспариваю его авторитет. Мне было необходимо сослаться на это снова и

снова, и при этом на них никогда нельзя ссылаться слишком часто или слишком энергично, против огромных масс людей, которые сейчас мешают или тормозят развитие цивилизации; опрометчивых и высокомерных, презирающих дисциплину и отказывающихся от исправления. Но закон, насколько он может быть сведен к форме и системе, а не начертан в сердце, — как это, в Божественной верности, написано в сердцах великих иерархий, которые служат и ожидают у престола Вечного Законодателя, — этот низший и формально выражаемый закон имеет, я говорю, две цели. Это либо определение и ограничение греха, либо руководство к простоте; это либо объясняет, запрещает и наказывает зло, либо направляет движения и поступки как неживых вещей, так и более простых и необученных среди ответственных агентов. И поэтому до тех пор, пока грех и глупость существуют в мире, до тех пор людям будет необходимо с болью подчиняться этому низшему закону, пропорционально их потребности в исправлении и степени ребячества или простоты, благодаря которым они приближаются к состоянию немнящих и неодушевленных вещей, которые в целом регулируются законом; но в то же время способ их подчинения ему дает особый урок гордыне человека — быть послушными более совершенным образом пропорционально их величию.²² Но по мере того, как люди становятся добрыми и мудрыми и поднимаются над состоянием детей, они освобождаются от этого писаного закона и наделяются совершенной свободой, которая заключается в полноте и радости подчинения высшему и неписаному закону; закону настолько универсальному, такому тонкому, такому славному, что ничто, кроме сердца, не может его соблюдать.

§ LXXXVIII. Теперь гордыня противопоставляет себя соблюдению этого Божественного закона двумя противоположными способами: либо грубым сопротивлением, которое является способом черни и ее лидеров, полностью отрицающих закон или бросающих ему вызов; либо формальным подчинением, которое является способом фарисея, превозносящего себя, притворяясь послушным, и аннулирующего бесконечную и духовную заповедь конечной и буквенной заповедью. И легко понять, какому закону мы подчиняемся: ибо любой закон, который мы превозносим и соблюдаем из-за гордыни, всегда является законом буквы; но то, что мы любим и соблюдаем из-за смирения, есть закон Духа; И буква убивает, а Дух животворит.

§ LXXXIX. Применяя этот универсальный принцип к тому, что мы имеем в настоящее время, следует отметить, что все писанные законы, касающиеся искусств, предназначены для детей и невежд: что в начале обучения можно сказать, что то или иное должно или не должно выполняться; и законам цвета и тени можно учить, как законам гармонии - молодого ученого в музыке. Но в тот момент, когда человек начинает становиться кем-то, заслуживающим названия художника, весь этот обучающий закон становится для него само собой разумеющимся; и если с тех пор он каким-либо образом хвастается законом или притворяется, что живет и работает по нему, это верный признак того, что он просто взимает десятину с кумина и что в нем нет ни истинного искусства, ни религии. Ибо истинный художник имеет в себе то вдохновение, которое выше всякого закона, или, скорее, которое постоянно вырабатывает такое великолепное и совершенное подчинение высшему закону, которое никоим образом не может быть передано линией и правилом. Одним махом великого мастера было воспринято и исполнено больше законов, чем можно было бы описать в одном томе. Его наука невыразимо тонка, она преподана ему непосредственно его Создателем, никоим образом не передаваема и не подлежит подражанию.²³ Также никакие писанные или определенно соблюдаемые законы не могут позволить нам совершить какое-либо великое дело. Отмерив и распределив количество цвета, можно покрасить стену в комнате так, чтобы она не резала глаз; но не существует законов, соблюдая которые, мы могли бы стать тицианцами. Можно так измерять и распределять слоги,

чтобы создавать гармоничные стихи; но нет законов, по которым мы могли бы писать Илиады. Из стихотворения или картины, однажды созданной, люди могут извлекать законы по объему и изучать их с пользой для лучшего понимания существующего стихотворения или картины; но написать или нарисовать другое так же невозможно, как, открыв законы растительности, они могут заставить расти дерево. И поэтому, где бы мы ни обнаружили, что система и формальность правил широко обсуждаются и о них говорят не как о помощи детям, а как о чем-то ином, мы можем быть уверены, что благородное искусство даже не понято, а тем более не постигнуто. И так было со всем обычным общественным сознанием в пятнадцатом и шестнадцатом веках. Более великие люди, действительно, прорывались сквозь колючие изгороди; и, хотя образованные из них теряли много времени на написание латинских стихов и анаграмм, на составление рамок причудливых сонетов и ловких силлогизмов, они все же прокладывали себе путь сквозь безжизненную чащу силой интеллекта или благочестия; ибо ни в литературе, ни в живописи правила не могли быть восприняты каким—либо сильным умом настолько, чтобы существенно повлиять на его оригинальность; и жестокая дисциплина и точная ученость стали преимуществом для людей, которые могли пройти сквозь них и получить от них информацию. презирать их; так что, вопреки правилам драмы, у нас был Шекспир, и вопреки правилам искусства у нас был Тинторет, - оба они и по сей день совершают постоянное насилие над вульгарной ученостью и недалекими представлениями о приличиях толпы.

§ XC. Но в архитектуре все было не так; ибо это было искусством толпы и подвергалось влиянию всех ее ошибок; и великие люди, вступившие в эту область, такие как Микеланджело, нашли выражение лучшей части своих умов в скульптуре и сделали архитектуру всего лишь своей оболочкой. Так что простаки и софисты поступали по-своему: и читатель не может иметь представления о глупостях и ребячестве авторов, которые с помощью Витрувия восстановили “пять порядков”, определили пропорции каждого и дали различные рецепты возвышенности и красоты, которым с тех пор следовали и по сей день, но которым, я полагаю, в наш век совершенной техники можно следовать еще дальше. Если, действительно, существует только пять совершенных форм колонн и наличников и для каждой должна быть определенная пропорция, то, конечно, возможно, проявив немного изобретательности, так настроить камнерезную машину, чтобы она изготавливала колонны и фризы заказанного размера любого из пяти порядков по самым совершенным греческим образцам в любом количестве; также воплощение Витрувия может быть сделано настолько простым, чтобы любой каменщик мог установить их на нужном расстоянии, и мы можем обойтись без наших архитекторов. в целом.

§ XCI. Но если это не так, и есть хоть какая-то правда в слабом убеждении, которое все еще таится в умах людей, что архитектура *это* искусство, и что для его применения требуется некоторый проблеск интеллекта, тогда пусть вся система порядков и их пропорций будет отброшена и растоптана как самый тщетный, варварский и ничтожный обман, который когда-либо был запечатлен на человеческих предрассудках; и давайте поймем эту простую истину, общую для всех работ человека, что, если это хорошая работа, это не копия и не что-либо, сделанное по правилу, но свежая и божественно придуманная вещь. Пять заказов! Ни в одном готическом соборе нет бокового придела, но в нем пятьдесят орденов, худшие из которых лучше лучших греческих, и все новые; и одна изобретательная человеческая душа могла бы создать тысячу орденов за час.²⁴ И это было бы обнаружено даже в худшие времена, но, как я уже сказал, величайшие люди того времени находили выражение своим изобретениям в других искусствах, а лучшие из тех, кто посвятил себя архитектуре, были в значительной степени заняты приспособлением строительства зданий к новым потребностям, таким, как те, которые

возникли в результате изобретения пороха (введения совершенно новой и интереснейшей науки о фортификации, которая направила изобретательность Санмихели и многих других по надлежащему руслу), и проявляли интерес более низкого рода к трудностям согласования требований времени. устаревшие архитектурные законы, которые они согласились возродить, и формы римской архитектуры, которые они согласились копировать, соответствовали требованиям повседневной жизни шестнадцатого века.

§ XCII. Таким образом, таковы были три основных направления, в которых проявлялась ренессансная гордыня, и ее импульсы стали еще более пагубными из-за появления другого элемента, неизбежно связанного с гордыней. Ибо, как написано: “Тот, кто доверяет своему сердцу, глуп”, так и написано: “Глупец сказал в сердце своем, что Бога нет”; и самовосхваление, повлиявшее на ученость века не меньше, чем на его роскошь, постепенно привело к забвению всего, кроме себя, и к неверию, тем более пагубному, что оно все еще сохраняло форму и язык веры.

§ XCIII. IV. Неверность. Обращая внимание на более заметные формы, в которых проявлялось это неверие, необходимо справедливо различать то, что было следствием уважения к язычеству, и то, что последовало за разложением католицизма. Ибо как римская архитектура не должна быть привлечена к ответственности за изначальное разложение готики, так и римская философия не должна быть привлечена к ответственности за изначальное разложение христианства. Год за годом, по мере того как история жизни Христа погружалась в глубины времени и становилась затемненной туманной атмосферой мировой истории, — по мере того, как промежуточные действия и происшествия множились в количестве, а бесчисленные изменения в образе жизни и тоне мышления людей делали все более трудным для них представление фактов отдаленного времени, — верному сердцу стало ежедневно, почти ежечасно прилагать все больше усилий, чтобы постичь всю правдивость и жизненную силу истории о своем Исккупителе; и легкомысленным и небрежным людям было все легче обманывать самих себя, считая, что это не так. к истинному характеру веры, которую их учили исповедовать. И это, должно быть, было бы так, если бы пастыри Церкви никогда не теряли бдительности, а сама Церковь никогда не ошибалась в своей практике или доктрине. Но когда каждый год, отдалявший истины Евангелия на все большее расстояние, добавлял к ним также какое-нибудь ложное или глупое предание; когда к естественной безвестности добавлялось умышленное искажение, а тусклость памяти маскировалась плодотворностью вымысла; когда, более того, огромная светская власть, предоставленная духовенству, привлекала в свои ряды множество людей, которые, если бы не такое искушение, не стали бы носить христианское имя, так что среди них завелись свирепые волки, не щадящие стадо; и когда благодаря махинациям таких людей и небрежности других Поскольку форма и управление церковной доктриной и дисциплиной стали немногим более чем средством усиления власти священства, для вдумчивых или благочестивых людей больше было невозможно оставаться в беспрекословной безмятежности веры. Церковь настолько смешалась с миром, что ее свидетельство больше не могло быть принято; и исповедующие ее члены, оказавшиеся в таких обстоятельствах, которые позволили им осознать ее порочность, и которых их интерес или простота не подкупили и не заставили замолчать, постепенно разделились на два огромных скопища враждебной энергии, одно из которых стремилось к Реформации, а другое - к неверию.

§ XCIV. Из них последний стоял как бы в стороне, наблюдая за ходом борьбы между романизмом и протестантизмом; борьбы, которая, какой бы необходимой она ни была, обернулась для

Церкви бесконечными бедствиями. Ибо, во-первых, протестантское движение на самом деле было *нереформацией а реанимацией*. Это вливало новую жизнь в Церковь, но не формировало и не определяло ее заново. В каком-то смысле это скорее сломало ее живую изгородь, так что все, кто проходил мимо, могли срывать с нее виноград. Реформаторы быстро обнаружили, что враг никогда не отстает от сеятеля доброго семени; что злой дух может проникнуть как в ряды реформации, так и в ряды сопротивления; и что, хотя смертельную заразу среди пшеницы можно остановить, нет никакой надежды когда-либо избавить саму пшеницу от плевел. Сатана изобрел новые искушения, чтобы противостоять возрожденной силе христианства: как римлянин, доверяя своим учителям-людям, перестал проверять, были ли они учителями, посланными от Бога, так и протестант, доверяя учению Духа, верил каждому духу и не проверял духов, от Бога ли они. И тысячи энтузиазмов и ересей быстро затемнили веру и разделили силу Реформации.

§ XCV. Но главное зло возникло из антагонизма двух великих партий; прежде всего, из самого факта существования антагонизма. В глазах неверующего Церковь Христова, впервые с момента своего основания, имела вид дома, разделившегося между собой. Не то чтобы многие формы раскола не возникали в ней и раньше; но либо они были темными и безмолвными, скрытыми в тени Альп и рейнских болот; либо они были вспышками видимого и безошибочного заблуждения, отвергнутые Церковью, лишенные корней и быстро увядающие, в то время как, несмотря на многое ошибочное и преступное, она все еще сохраняла в себе столп и основу истины. Но вот, наконец, произошел раскол, в котором истина и авторитет оказались под вопросом. Тело, которое было отброшено, больше не засыхало. Он протягивал свои ветви к морю, а ветви - к реке, и это был древний ствол, который выдавал признаки дряхлости. С одной стороны стояла возрожденная вера, в ее правой руке была раскрыта книга, а левая была воздета к небесам, вызывая в качестве доказательства к Слову Свидетельства и силе Святого Духа. С другой стороны стояли, или казалось, что стоят, все любимые обычаи и верные традиции; все, что на протяжении полутора тысяч лет было ближе всего к сердцам людей или наиболее ценно для них за помощь. Давно доверяют легенде, давно почитали питания; давно практикуется дисциплина; верований, которые правят судьба и запечатал вылета, из души, что не может быть сказано или нумерованного множества; молитвы, что из уст отцов тех детей дистиллированной как сладкий водопады, бьют через тишину веков, ломая себе в небесную росу, чтобы вернуться на пастбища пустыни; надеется, что установить лицо, как кремль в пытках, и меч, как огонь в битве, что указали цели и служил сила жизни, скрасил последние взгляды и формы последних слогов смерти; благотворительные организации, которые были связаны братства горы и пустыни, и сплетенных цепей с жалостью, стремясь общении между этим миром и непостижимой ниже и выше, и больше, чем эти, духи все бесчисленные, непоколебимое, мертвецы, зазывает на тот путь, по которому они следуют за вещи, которые принадлежали к их миру;—все стояли на другой стороне: и выбор должен быть горьким, даже в лучшем случае; но это было вынесено в десять раз более горький естественным, но самым грешным вражды двух отделов Церкви друг против друга.

§ XCVI. С одной стороны, эта враждебность была, конечно, неизбежна. Партия романистов, хотя и по-прежнему включала в себя много христиан, неизбежно включала также всех худших из тех, кто называл себя христианами. В факте своего отказа от исправления она была признана Церковью нечестивых; и, хотя среди ее приверженцев все еще было много простых и верующих - людей, не знакомых с разложением тела, к которому они принадлежали, или неспособных принять какую-либо форму учения, кроме той, которой их учили с юности, — она собрала вместе

с ними все плотское и чувственное в священстве или в народе, всех любителей власти в одном и легкомыслия в другом. И гнев этих людей был, конечно, безграничен против тех, кто либо оспаривал их власть, порицал их образ жизни, либо ставил под сомнение популярные методы усыпления совести при жизни или приобретения спасения на смертном одре.

§ XCVII. Кроме того, подтверждение и защита различных догматов, которые раньше были не более чем плавучими ошибками в массовом сознании, но которые, подвергшиеся решительному нападению протестантизма, пришлось скрепить железной и медной цепью, придали форму одновременно более жесткую и менее рациональную всему корпусу романистского богословия. Множество умов, которые в другие века могли бы принести честь и силу Церкви, проповедуя более жизненные истины, которые она все еще сохраняла, теперь были заняты оправданием разоблаченной лжи или преувеличением вышедших из употребления легкомыслие; и вряд ли какой-либо непредвзятый наблюдатель может усомниться в том, что зарождающиеся или скрытые ошибки, которые Бог прощал во времена невежества, стали непростительными, когда они были формально определены и защищены; что заблуждения, которые были прощены энтузиазму толпы, были отомщены упрямству Собора; что, прежде всего, это заблуждение, которое было оправдано энтузиазмом толпы. в целом, великое изобретение века, сделавшее слово Божье доступным каждому человеку, сделало все грехи против его света неспособными к оправданию или искуплению; и что с того момента, как Рим выступил в прямую оппозицию Библии, над ним был произнесен суд, который сделал его предметом презрения и добычей ее собственных детей, и низвергнул ее с престола, на котором она возвеличивала себя перед небесами, настолько низко, что в конце концов невообразимая сцена унижения в Вифлееме была осмеяна в храмах христианства. Иудея видела своего Бога, положенного в ясли для вьючных животных; христианский мир должен был держать вьючных животных у алтаря своего Бога.

§ XCVIII. С другой стороны, противостояние протестантизма папству не было менее пагубным для него самого. Это противодействие было, по большей части, невоздержанным, ничем не примечательным и неосторожным. Действительно, вряд ли могло быть иначе. Только что истекшие кровью от меча Рима и все еще трепещущие перед ее анафемой, реформатские церкви вряд ли помнили о каких-либо ее преимуществах или уважали что-либо из ее учения. Упрямый романист, вынужденный к непочтительности, а заблуждения романиста - к неверию, самонадеянный, опрометчиво рассуждающий дух ежедневно укреплялся среди них. Секта разветвлялась на секту, самонадеянность возвышалась над самонадеянностью; чудеса ранней Церкви были отвергнуты, а ее мученики забыты, хотя на их власть и первенство претендовали члены каждой преследуемой секты; гордыня, злоба, гневливость, любовь к переменам маскировались под жажду истины и смешивались со справедливым негодованием от обмана, так что даже для лучших и правдивейших людей стало невозможным познать язву собственных сердец; в то время как алчность и нечестие открыто превратили реформацию в грабеж, а порицание - в святотатство. Невежество могло с такой же легкостью руководить врагами Церкви, как и убаюкивать ее; люди, которые когда-то были беспристрастными восприимчивыми, теперь были бесстыдными изобретателями абсурдных или опасных суеверий; те, кто обладал характером, блуждающим во тьме, мало что выиграли, обнаружив, что их наставники слепы; и простота веры, плохо понятая и упорно утверждаемая, стала оправданием для отказа от высших искусств и самой испытанной мудрости человечества; в то время как ученый неверующий, стоя в стороне, делал свои собственные выводы как из того, что было сказано выше, так и из того, что было сказано выше. из-за злобы противников и их ошибок;

верил каждому во все, что он обвинял другого; и улыбался с превосходством гуманности, наблюдая, как ветры Альп уносят прах Джерома, а пыль Англии пьет кровь короля Карла.

§ XCIX. Все это зло, конечно, было совершенно независимо от возобновления изучения языческих писателей. Но это обновление застало веру христианского мира уже ослабленной и разделенной; и поэтому оно само по себе произвело эффект, в десять раз больший, чем можно было ожидать от него в другое время. В первую очередь, как уже отмечалось, это привлекло внимание всех людей к словам, а не к вещам; ибо было обнаружено, что язык средневековья был испорчен, и главной целью каждого ученого теперь стало очищение своего стиля. К этому изучению слов добавилось изучение форм, причем как предметов первостепенной важности, половина интеллекта эпохи была сразу поглощена низменными науками грамматикой, логикой и риторикой - занятиями, совершенно недостойными серьезного человеческого труда и неизбежно делающими занятых ими неспособными к высоким мыслям или благородным эмоциям. О тенденции филологии к унижению не требуется никаких доказательств, кроме одного прочтения заметок грамматика о великом поэте: логика не нужна людям, которые могут рассуждать; и примерно так же полезна для тех, кто не может, как машина для переставления одной ноги в должной последовательности перед другой была бы полезна человеку, который не может ходить: в то время как изучение риторики предназначено исключительно для людей, которые желают обмануть или быть обманутыми; тому, у кого истина в сердце, никогда не нужно бояться недостатка убедительности на своем языке, а если он и боится этого, то только потому, что низкая риторика нечестности удерживает его от соблазна. истина от того, что ее услышали.

§ C. Таким образом, изучение этих наук, естественно, сделало людей поверхностными и нечестными в целом; но особенно пагубный эффект это имело в отношении религии, в том взгляде, который люди приняли на Библию. Было обнаружено, что учение Христа не является риторическим, проповедь Святого Павла не является логичной, а греческий язык Нового Завета не является грамматическим. Суровая истина, глубокий пафос, нетерпеливый период, перескакивающий от пункта к пункту и оставляющий слушателю заполнять интервалы, сравнительно искаженные и незатейливые идиомы - все это мало привлекало изучающих фразу и силлогизм; и главное знание эпохи стало одним из главных камней преткновения на пути к ее религии.

§ CI. Но не только грамматик и логик были такими отсталыми или извращенными; в них были небольшие потери. Люди, которые могли по-настоящему оценить высшие достоинства классики, были увлечены потоком энтузиазма, который отвлекал их от всех других занятий. Христианство все еще исповедовалось формально, но ни у Библии, ни у писаний Отцов Церкви не оставалось времени для их прочтения, а тем более сердца для их принятия. Человеческий разум не способен на большее, чем определенное восхищение или благоговение, и то, что было дано Горацию, было отнято у Дэвида. Религия - это тот предмет, который меньше всего занимает второго места в сердце или мыслях, и вялое и случайное изучение его, несомненно, привело бы к ошибке или неверию. С другой стороны, то, чем искренне восхищались и о чем непрестанно размышляли, вскоре приблизилось к тому, чтобы в это поверили; и системы языческой мифологии начали постепенно занимать в человеческом сознании те места, с которых незаметно исчезло христианство. Люди, конечно, не приносили открыто жертв Юпитеру и не строили серебряных святилищ для Дианы, но идеи язычества, тем не менее, стали совершенно жизненно важными и присутствовали в них во все времена; и, насколько уважалось могущество истинной религии, не имело ни малейшего значения, верили в языческий образ или нет, пока

он полностью занимал мысли. Ученый шестнадцатого века, если он видел молнию, сияющую с востока на запад, сразу думал о Юпитере, а не о пришествии Сына Человеческого; если он видел луну, идущую в сиянии, он думал о Диане, а не о троне, который должен был быть установлен навеки как верный свидетель на небесах; и хотя его сердце было лишь тайно соблазнено, все же таким образом он отрицал Бога, который наверху.²⁵

И, действительно, это двойное вероучение - исповедуемое христианство и любимое язычество - было хуже самого язычества, поскольку оно полностью отвергало действенную и практичную веру. Было бы лучше поклоняться Диане и Юпитеру сразу, чем всю жизнь называть одного Бога, воображать другого и никого не бояться. В тысячу раз лучше быть “язычником, вскормленным каким-нибудь устаревшим вероучением”, чем стоять у великого моря Вечности и не видеть ни Бога, идущего по его волнам, ни небесного мира на его горизонте.

§ III. Этот фатальный результат увлечения классической литературой был ускорен и усилен неверным направлением сил искусства. Воображение того времени было активно настроено на реализацию этих объектов языческой веры; и все самые возвышенные способности человека, которые до того периода использовались на службе Вере, теперь были поставлены на службу Вымыслу. Изобретение, которое прежде было освящено и укреплено трудом под руководством твердого намерения и на основе твердой веры, теперь имело поводья, брошенные на шею страстью, и всякую почву под фактами, выбитую у него из-под ног; и воображение, которое раньше помогало людям постигать истину, теперь искушало их поверить в ложь. Сами способности иссякли в их собственном предательстве; один за другим они пали на поле горшечника; и Рафаэль, который, казалось, был послан и вдохновлен небесами, чтобы писать Апостолов и Пророков, сразу же пал в бессилии у ног Аполлона и Муз.

§ III. Но это было еще не все. Привычка использовать величайшие дары воображения на вымышленные сюжеты, конечно, подорвала честь и ценность того же самого воображения, которое использовалось во имя истины. Точно в той пропорции, в какой воплощались и в которую верили Юпитеры и Меркурии, в такой же пропорции развоплощались и в которых не верили Девы и Ангелы. Образы, вызванные искусством, постепенно начали приобретать в сознании зрителя одно среднее значение, а эпизоды из “Илиады” и “Исхода” стали соответствовать одинаковой степени достоверности. И далее, в то время как силы воображения с каждым днем становились все более и более вялыми, поскольку не подкреплялись верой, ручное мастерство и наука художника постоянно возрастали. Когда они достигли определенной точки, они стали главными элементами картины, а ее сюжет или сцена стали рассматриваться только как тема для их проявления. Обратите внимание на разницу. В старые времена люди использовали свои способности к рисованию, чтобы показать объекты веры; в более поздние времена они использовали объекты веры, чтобы показать свои способности к рисованию. Разница огромна, разница неисчислимая, непримиримая. И, таким образом, чем искуснее художник, тем меньше обращали внимания на его предмет; и сердца людей ожесточались по мере того, как их обращение смягчалось, пока они не достигли точки, когда священные, мирские или чувственные предметы использовались с абсолютным безразличием для демонстрации цвета и исполнения; и постепенно умы Европы застыли в том состоянии полной апатии, — немислимой, если только это не было засвидетельствовано, и непростительной, если только мы не были заражены этим, — которое позволяет нам размещать Мадонну и Афродиту рядом в наших галереях и видеть их в одном месте. переходите, с тем же невозмутимым интересом к способу обращения с ними, от Вакханалии к Рождеству.

Заметьте, все это зло было бы просто необходимым и естественным следствием увлечения классикой и восхищения простой наукой художника в самом добродетельном уме. Но это воздействие имело место на умы, ослабленные роскошью, и которые в тот же самый период были склонны к забвению или отрицанию всех религиозных принципов из-за своих собственных низменных инстинктов. Вера, подорванная гением язычников, была ниспровергнута преступлениями христиан; и гибель, начатая ученостью, была завершена чувственностью. Образы языческих божеств настолько же соответствовали нравам того времени, насколько их формы соответствовали его вкусу; и язычество снова стало, по сути, религией Европы. Иными словами, цивилизованный мир в данный момент коллективно такой же языческий, каким он был во втором веке; небольшая группа верующих сейчас, как и тогда, представляет Церковь Христа среди неверующих; но есть как раз то различие, и очень фатальное, между вторым и девятнадцатым веками, что язычники номинально и модно являются христианами, и что между ними существуют все мыслимые разновидности и оттенки веры; так что не только теоретически наиболее трудно обозначить точку, где нерешительная вера и неудачная практика превращаются в определенные неверие, но из вежливости стало правилом не слишком углубляться в религиозные взгляды наших соседей; и, чтобы никто не был оскорблен насильственным нарушением внешних форм, отказаться от какого-либо тщательного изучения догматов веры. Дело в том, что мы настолько не доверяем друг другу и самим себе, что не осмеливаемся настаивать на этом вопросе; мы знаем, что если при любом общении мы обратимся к нашему ближайшему соседу и зададим ему какой-нибудь испытующий вопрос, мы в девяти случаях из десяти обнаружим, что он всего лишь христианин на свой лад и настолько, насколько он считает нужным, и что он сомневается во многих вещах, в которые мы сами не верим настолько сильно, чтобы без опасности услышать сомнение. То, что на самом деле является трусостью и неверием, мы называем милосердием; и считаем частью доброжелательности иногда прощать людям злые поступки ради их точной веры, а иногда прощать исповедуемую ими ересь ради их замечательной практики. И под этим покровительством милосердия, смирения и малодушия мир, не вызываемый сомнениями ни другими, ни самим собой, смешивается с небольшой группой христиан и подавляет ее, издает законы для них, морализирует для них, рассуждает за них; и, хотя сам, конечно, находится под сильным и благотворным влиянием ассоциации и во многом сдерживается ее претензией на христианство, все же почти в такой же степени подрывает искренность и практическую силу самого христианства, пока, наконец, в самих институтах, управление которыми можно рассматривать как главное испытание подлинности национальной религии, те, кто посвятил себя образованию, языческая система полностью восторжествовала; и весь так называемый христианский мир установил систему обучения своей молодежи, в которой ни история Церкви Христа, ни язык закона Божьего не считаются изучением наименьшей важности; в которой из всех предметов человеческого исследования его собственная религия является той, в которой невежество юноши легче всего прощается;²⁶ и в которой считается легким делом, что он должен быть ежедневно виновен во лжи, или разврате, или богохульстве, так только в том, что он писал латинские стихи точно и со скоростью.

Я верю, что еще через несколько лет мы в изумлении очнемся от всех этих заблуждений, как от дурных снов, будучи спасены среди их безумия теми скрытыми корнями активного и искреннего христианства, которые Божья благодать сковала в английской нации железом и медью. Но у венецианцев сами эти корни засохли; и из дворца их древней религии гордыня безнадежно изгнала их на пастбище грубости. От гордыни к неверности, от неверности к беспринципной и

ненасытной погоне за удовольствиями, а от этого к непоправимой деградации - переходы были быстрыми, как падение звезды. Великие дворцы надменной знати Венеции были остановлены, прежде чем они поднялись далеко над своими основаниями, взрывом каторжной нищеты; и дикая трава на недостроенных обломках их могучих стволов колышется у отметки прилива, где сила безбожного народа впервые услышала “Доселе придешь ты”. И возрождение, в которое они так тщетно верили, — новое рождение и ясный рассвет, как они думали, всего искусства, всего знания и всей надежды, — стало для них подобно той заре, которую Иезекииль видел на холмах Израиля: “Вот день; вот, он настал. Жезл расцвел, гордыня распустилась, насилие превратилось в жезл зла. Не останется ни одного из них, ни из множества их; пусть покупатель не радуется, ни продавец не скорбит, ибо гнев на все множество их”.

8 Или, короче говоря, наука имеет дело с фактами, искусство - с явлениями. Для науки явления полезны только постольку, поскольку они приводят к фактам; а для искусства факты полезны только постольку, поскольку они приводят к явлениям. Я использую слово “искусство” здесь только по отношению к изящным искусствам, для низших видов механического производства я бы приберег слово “мануфактура”.

9 Тинторет.

10 Сенбернаров.

11 Общество всегда оказывает разрушительное влияние на художника: во-первых, своим сочувствием к его самым ничтожным способностям; во-вторых, своим пугающим непониманием его величайших достижений; и, в-третьих, своим тщетным занятием его времени и мыслей. Конечно, художник, пишущий о людях, должен быть *среди* людей; но это должно быть как наблюдатель, а не как компаньон.

12 Я намеревался в этом месте изложить некоторые особые соображения по поводу науки анатомии, которая, как я полагаю, была в значительной степени причиной упадка современного искусства; но меня опередил автор, лучше способный подойти к этому предмету. Я только мельком взглянул на его книгу; и в ее духе есть что-то, что мне не нравится, и некоторые ее части, несомненно, неправильны; но что касается анатомии, то мне кажется, что она бесспорно решает вопрос, тем более что написана мастером этой науки. Я цитирую два отрывка и должен отсылать читателя к продолжению.

“Ученые мужи сорока веков не смогли описать так точно, так красиво, так артистично, как это сделал Гомер, органические элементы, составляющие символы молодости и красоты, а также опустошение и распад, которые они поддерживают под воздействием времени и преклонных лет. Все это Гомер понял лучше и описал правдивее, чем ученые мужи сорока веков назад....

Прежде чем я подойду к этому вопросу, позвольте мне сделать несколько замечаний о доисторическом периоде Греции; той эпохе, которая, кажется, произвела на свет почти всех великих людей.

“Внимательно рассматривая статуи, находящиеся в пределах моего наблюдения, я не могу найти ни малейшего основания для утверждения, что их скульпторы, должно быть, препарировали человеческое тело и были хорошо знакомы с анатомией человека. Они,

подобно Гомеру, открыли тайну Природы и сосредоточили все свое внимание на внешнем виде. Внешность они читали глубоко и изучали глубоко — *живую внешность и мертвую*. Прежде всего, они избегали показывать мертвый и расчлененный интерьер через экстерьер. Они обнаружили, что интерьер представляет собой отвратительные формы, но не формы. Люди в философскую эпоху Греции видели все это, каждый читал античность в меру своих способностей. Гениальный человек заново открыл канон древних мастеров и развил его принципы. Больше число, как и сейчас, неспособных к этому шагу, просто подражали и копировали тех, кто им предшествовал”. — *Великие художники и великие анатомы*. Р. Нокс, доктор медицины, Лондон, Ван Ворст, 1852.

Уважая ценность литературных знаний в целом в том, что касается искусства, читателю также не помешает поразмыслить над следующими предложениями из книги Халлама “Литература Европы”; в то же время помня о том, что я сказал выше, что “корни всего великого искусства в Европе были заложены в тринадцатом веке” и что великое время приходится на период с 1250 по 1350 год:

“В Германии десятый век, - заявляет Лейбниц, - был золотым веком образования по сравнению с тринадцатым”.

“Писатели XIII века демонстрируют невероятное невежество не только в чистом идиоматическом смысле, но и в общепринятых грамматических правилах”.

Четырнадцатый век “не превосходил тринадцатый в учености”.... Мы можем справедливо похвалить Ричарда Бери за его усердие в собирании книг. Но его эрудиция кажется грубой, стиль безразличным, а мысли поверхностными”.

Я сомневаюсь в поверхностности *мыслей*: во всяком случае, это не характер времени, хотя, возможно, и характер писателя; ибо это повлияло бы даже больше на искусство, чем на литературу.

13 “Ранняя английская церковь” Чертона. Лондон, 1840.

14 “Quibus nulla macula inest quæ non cernatur. Ita viri nobilitate præditi eam vitam peragant cui nulla nota possit inviri.” Первое предложение буквально звучит так: “в котором нет места, которое нельзя было бы увидеть”. Но я полагаю, что автор имел в виду именно то, что я изложил в тексте, иначе его сравнение не выдерживает критики.

15 Заметьте, однако, что величина, о которой говорится здесь и в следующих отрывках, является законченной и отшлифованной величиной, к которой стремятся ради помпезности, а не грубой величиной, к которой стремятся ради возвышенности, о чем см. “Семь светильников”, глава iii. § 5, 6 и 8.

16 Кан Гранде умер в 1329 году: вряд ли мы можем выделить больше пяти лет на возведение его могилы.

17 Том I. Глава I.

18 Сансовино, библиотека. xiii.

19 Тентори, vi. 142, i. 157.

20 “Jacobus Pisaurius Paphi Episcopus qui Turcos bello, se ipsum pace vincebat, ex nobili inter Venetas, ad nobiliorem inter Angelos familiam delatus, nobilissimam in illa die Coronam justo Judice reddente, hic situs expectat Vixit annos Platonicos. Obijt MDXLVII. IX. Кал. Aprilis.”

21 Исайя xlvii. 7, 10, 11, 15.

22 Сравните “Семь светильников”, глава vii. § 3.

23 Смотрите дальнейшие замечания о Вдохновении в четвертой главе.

24 То есть отряды, разделенные такими же различиями, как древнегреческие: рассматриваемые с точки зрения несущей способности основания, все отряды могут быть отнесены к двум, как уже давно говорилось; точно так же, как деревья могут быть отнесены к двум большим классам, однодольным и двудольным.

25 Иов xxi: 26-28; Псалом lxxxix. 37.

26 Я никогда не забуду впечатление, произведенное на меня в Оксфорде, когда, готовясь к получению степени, я упомянул одному из авторитетов, что у меня не было достаточно времени, чтобы как следует прочитать Послания, и мне сказали, что “Послания - это отдельные науки, и мне не нужно беспокоиться о них”.

Читатель найдет дополнительные заметки по этому вопросу в [Приложении 7](#) “Современное образование”.

ГЛАВА III.

ГРОТЕСКНЫЙ РЕНЕССАНС.

§ I. В конце предыдущей главы было отмечено, что переходными фазами в моральном облике падших венецианцев во время их падения были переход от гордыни к неверности, а от неверности - к беспринципной *погоне за удовольствиями*. В последние годы существования государства умы как знати, так и народа, по-видимому, были сосредоточены исключительно на поиске средств для потакания своим желаниям. В них не было ни достаточной силы, чтобы гордиться, ни достаточной предусмотрительности, чтобы быть честолюбивыми. Одно за другим владения государства переходили к его врагам; одно за другим каналы его торговли были оставлены его собственной немощью или заняты и закрыты для него его более энергичными соперниками; а время, ресурсы и мысли нации были заняты исключительно изобретением таких фантастических и дорогостоящих удовольствий, которые могли бы наилучшим образом развеселить их апатию, усыпить их угрызения совести или замаскировать их разорение.

§ II. Архитектура, возведенная в Венеции в этот период, является одной из худших и низменнейших, когда-либо созданных руками людей, особенно отличаясь духом жестокого издевательства и дерзкой шутки, которая, исчерпывая себя в деформированной и чудовищной скульптуре, иногда едва ли может быть определена иначе, чем как увековечение в камне дебошей пьянства. Останавливаться на таком периоде и на такой работе больно, и изначально я не собирался этого делать; но я обнаружил, что весь дух Возрождения невозможно понять,

если не довести его до конца; и что в результате изучения этого особого духа шутовства, в отношении которого я назвал *Гротескным* Ренессансом, возникает много интереснейших вопросов. Ибо не только этот период отличается таким духом. Шутка — постоянная, небрежная и нередко непристойная — присутствует в самых благородных произведениях готического периода; и поэтому становится чрезвычайно важным исследовать природу и сущность самого гротеска и установить, в каком отношении шутка искусства в его наивысшем проявлении отличается от шутки в ее предельной деградации.

§ III. Место, с которого нам лучше всего начать наше исследование, - одно из самых известных в истории Венеции, участок земли перед церковью Санта-Мария-Формоза; место, которое после Риальто и площади Святого Марка должно вызывать особый интерес у путешественника из-за его связи с самой трогательной и правдивой легендой о венецианских невестах. Эта легенда подробно рассказывается во всех венецианских историях и, наконец, была рассказана поэтом Роджерсом таким образом, что никто не смог бы рассказать ее после него. Поэтому мне остается только напомнить читателю, что похищение невест произошло в кафедральном соборе Сан-Пьетро-ди-Кастелло; и что Санта-Мария-Формоза связана с этой историей только потому, что венецианские девушки ежегодно посещали ее с молитвами в годовщину освобождения их предков. За это избавление их благодарность должна была быть обращена к Пресвятой Деве; а в Венеции тогда не было церкви, посвященной Пресвятой Деве, кроме этой.²⁷

Ни от кафедрального собора, ни от здания, посвященного Святой Марии Прекрасной, не осталось камня на камне. Но из того, что было поднято на месте последнего, мы можем извлечь важнейший урок, вводный к нашему непосредственному предмету, если сначала обратимся к традиционной истории церкви, которая была разрушена.

§ IV. К тому, что о нем записано, нельзя применить более почетного эпитета, чем “традиционный”, и все же я был бы огорчен, если бы утратил легенду о его первом возведении. Епископ Удерцо, изгнанный лангобардами из своего епископства, во время молитвы узрел в видении Деву-Мать, которая приказала ему основать церковь в ее честь на том месте, где он должен был увидеть покоящееся белое облако. И когда он вышел, белое облако шло перед ним; и на месте, где оно покоилось, он построил церковь, и она была названа церковью Святой Марии Прекрасной, из-за красоты формы, в которой она явилась в видении.²⁸

Первая церковь простояла всего около двух столетий. Он был восстановлен в 864 году и примерно пятьдесят лет спустя пополнился различными реликвиями; реликвии принадлежали в основном святому Никодиму, и их очень оплакивали, когда они вместе с церковью были уничтожены пожаром в 1105 году.

Затем он был перестроен в “великолепной форме”, во многом напоминающей, по словам Корнера, архитектуру алтаря Святого Марка;²⁹ но сведения, которые я нахожу у различных авторов относительно периода, в который он был приведен в его нынешнее состояние, скудны и противоречивы.

§ V. Так, в Corner нам сообщают, что эта церковь, напоминающая собор Святого Марка, “оставалась нетронутой более четырех столетий”, пока в 1689 году она не была разрушена землетрясением и восстановлена благочестивым богатым купцом Туррином Торони “в орнатиссима форме”; и что для большей красоты обновленной церкви к ней добавили два мраморных фасада. С этой информацией согласен падре дель Оратория, только он называет

дату более ранней перестройки церкви в 1175 году и приписывает ее архитектору по имени Барбетта. Но Квадри в своем обычно точном маленьком путеводителе сообщает нам, что эта Барбетта перестроила церковь в четырнадцатом веке; и что из двух фасадов, которыми так восхищается Корнер, один относится к шестнадцатому веку, и его архитектор неизвестен; а остальная часть церкви относится к семнадцатому, “в стиле Сансовино”.

§ VI. Нет необходимости рассматривать или пытаться согласовать эти противоречивые свидетельства. Все, что необходимо знать читателю, это то, что все остатки церкви, в которой проходила церемония, были уничтожены *по крайней мере* еще в 1689 году; и что саму церемонию, упраздненную в конце четырнадцатого века, следует рассматривать только как происходящую в той более древней церкви, напоминающей собор Святого Марка, которая, даже согласно Квадри, существовала до этого периода. Поэтому я попытался бы на мгновение сосредоточить внимание читателя на контрасте между первым и вторым аспектами этого участка земли; первый, когда здесь была византийская церковь и ежегодная процессия дождей и невест; и второй, когда здесь была ренессансная церковь “в стиле Сансовино”, и ее ежегодное почитание прекращено.

§ VII. И, во-первых, давайте немного подумаем о значении и благородстве того древнего обычая венецианцев, который привел к нападению и спасению в 943 году: что для знати всей нации должен быть только один день бракосочетания,³⁰ чтобы все могли радоваться вместе; и что сочувствие могло быть полным не только у семей, которые в тот год видели союз своих детей и молились за них единой толпой, рыдая перед алтарем, но и у всех семей государства, которые увидели в этот день, принесший счастье всем венецианцам. у других - собственная годовщина. Представьте себе крепкие узы братства, освященные таким образом между ними, и подумайте также о влиянии на умы молодежи штата; чем больше обдуманности и открытости неизбежно придавалось размышлениям о браке, о чем все люди должны были торжественно свидетельствовать; тем более возвышенный и бескорыстный тон это придавало бы всем их мыслям. Это было полной противоположностью украденному браку. Это был брак, свидетелями которого были взяты Бог и человек, и каждый глаз был призван для его взгляда, а каждый язык - для его молитв.³¹

§ VIII. Более поздние историки с удовольствием останавливались на пышности самого дня бракосочетания, но я не нахожу, чтобы они были авторитетны в великолепии своих описаний. Я не могу найти ни слова в старых Хрониках о драгоценностях или нарядах невест, и я полагаю, что церемония была более тихой и домашней, чем обычно предполагается. Единственное предложение, которое придает окраску обычным описаниям этого, - одно из предложений Сансовино, в котором он говорит, что пышные наряды невест в его время были основаны “на древнем обычае”.³² Как бы то ни было, обстоятельства обряда в остальном были очень простыми. Каждая девушка приносила с собой свое приданое в маленькой “кассете”, или сундучке; сначала они шли в собор и ждали юношей, которые пришли, они вместе слушали мессу, и епископ проповедовал им и благословлял их; и так каждый жених брал свою невесту и ее приданое и уносил ее домой.

§ IX. Похоже, что тревога, вызванная нападением пиратов, положила конец обычаю назначать один день для всех бракосочетаний: но главные цели этого учреждения все же были достигнуты благодаря широкой огласке бракосочетаний всех знатных семейств; жених стоял во дворе герцогского дворца, чтобы принимать поздравления со своей помолвкой, и вся знать

присутствовала на бракосочетании и радовалась, “как какой-то личной удаче; поскольку, согласно конституции государства, они навсегда объединены вместе, как будто принадлежат к одной и той же семье”. 33 Но праздник 2 февраля после 943 года, по-видимому, отмечался только в память об освобождении невест и больше не предназначался для публичных бракосочетаний.

§ X. Существует большая трудность в согласовании различных рассказов или в выделении неточных о способах проведения этого памятного праздника. Сначала я приведу популярное высказывание Сансовино, а затем отмечу важные моменты в контраргументах. Сансовино говорит, что успех преследования пиратов был достигнут благодаря готовности прийти на помощь и упорному бою мужчин округа Ста. Мария Формоза, по большей части изготовители сундуков; и что им, представленным после победы дожу и сенату, было велено просить о какой-нибудь услуге в качестве награды. Тогда добрые люди сказали, что они хотели бы, чтобы принц со своей женой и синьорией каждый год посещали церковь их округа в день ее праздника. И принц спросил их: “А вдруг пойдет дождь?” они ответили: ‘Мы дадим вам шляпы, чтобы прикрыть вас; и если вы хотите пить, мы напоим вас’. Почему викарий от имени народа преподносит дожу во время его визита две фляжки мальвуазье³⁴ и два апельсина; и преподносит ему две позолоченные шляпы с гербами папы, принца и викария. Так был учрежден Праздник Богородицы, который назывался благородным и знаменитым, потому что люди со всей округи съезжались посмотреть на него. И это праздновалось таким образом:....” Нижеследующий отчет несколько пространен; но суть его вкратце сводится к тому, что были избраны двенадцать девушек, по две от каждого района города; и что по жребию было решено, какой контрад, или кварталы города, должны обеспечить их платьями. Это было сделано за огромные деньги, одна контрада соперничала с другой, и даже драгоценности из сокровищницы Святого Марка были одолжены по этому случаю “Мариям”, как называли двенадцать девиц. Облачившись таким образом в золото, серебро и драгоценности, они отправились на своей галере в собор Святого Марка к дожу, который присоединился к ним вместе с синьорией, и отправились сначала в Сан-Пьетро-ди-Кастелло, чтобы отслужить мессу в день Святого Марка, 31 января, и в Санта-Мария-Формоза 2 февраля, а промежуточный день провели в процессии по улицам города; “и иногда возникали ссоры из-за мест, через которые они должны были проходить, потому что каждый хотел, чтобы они проходили мимо его дома”.

§ XI. Почти такой же отчет дает Корнер, который, однако, ничего не говорит ни о шляпах, ни о мальвуазии. Все это, однако, мы снова находим в Matricola de’Casseleri, которая, конечно же, выставляет услуги изготовителей сундуков и полученные ими привилегии в самом ярком свете. Причудливость старого венецианца вряд ли можно перевести на английский. “И вы должны знать, что упомянутые сундучники были людьми, которые были причиной такой победы, и захвата галеры, и разрезания всех триестинцев на куски, потому что в то время они были доблестными людьми и находились в полном порядке. Победа которого прилась на 2 февраля, в день мадонны со свечами. И по просьбе и мольбам упомянутых изготовителей сундуков было постановлено, что дож каждый год, пока будет существовать Венеция, должен накануне указанного праздника посещать вечерню в указанной церкви вместе с синьорией. И имейте в виду, что викарий обязан преподнести дожу две фляжки мальвуазии и, кроме того, два апельсина. И так соблюдается и будет соблюдаться всегда”. Читатель должен заметить постоянную путаницу между днем Святого Марка, 31 января, и Сретением Господним 2 февраля. Факт, по-видимому, заключается в том, что днем бракосочетания в старой республике был день Святого Марка, а возвращение невест происходило в тот же день вечером; так что, как нам

сообщает Сансовино, памятный праздник начался в этот день, но его продолжили до дня Очищения, чтобы можно было вознести особую благодарность Пресвятой Деве; и посещение Sta. Поскольку церемония Марии Формозы была самой важной церемонией всего фестиваля, старые хронисты и даже Сансовино пришли в замешательство и утверждали, что сама победа состоялась в день, назначенный для этого паломничества.

§ XII. Я не сомневаюсь, что читатель, знакомый с прекрасными строками Роджерса, так же сильно, как и я, опечален вмешательством “изготовителей гробов” в достижение, которое поэт приписывает только женихам; вмешательством столь же несвоевременным, как вмешательство старого Ле Балафре в победу своего племянника в неудовлетворительном завершении “Квентина Дорварда”. Боюсь, мне не удастся полностью убрать с дороги изготовителей шкатулок, но некоторым из моих читателей, возможно, будет приятно узнать, что хроника 1378 года, цитируемая Галличчиолли, отрицает участие жителей штата Калифорния. Мария Формоза в целом, в таких выражениях: “Некоторые говорят, что жители штата М. Формоза были теми, кто забрал добычу (“предра”); Мимоходом замечу, что большинство старых хронистов, по-видимому, считают возвращение *шкатулок* скорее предметом поздравлений, чем самих невест), и что за вознаграждение они попросили дожа и синьорию посетить старую М. Формозу; но *это ложь*. Поход в Sta. M. Formosa был вызван тем, что в тот день все удалось, и потому, что тогда это была единственная церковь в Венеции в честь Пресвятой Богородицы”. Но здесь снова ошибка относительно самого дня; и, кроме того, если мы полностью избавимся от изготовителей чемоданов, как мы объясним церемонию вручения апельсинов и шляп, рассказы о которой кажутся достоверными? Если, однако, читателю нравится заменять изготовителей гробов “плотниками” или “строителями домов”, он может сделать это с большим основанием (vide Gallicciolli, lib. ii. § 1758); но я боюсь, что тому или другому кругу торговцев следует признать, что они внесли немалую лепту в честь победы.

§ XIII. Но какие бы сомнения ни вызывали особые обстоятельства его возникновения, их нет относительно великолепия самого праздника, поскольку он отмечался четыре столетия спустя. Мы находим, что каждая контрада тратила от 800 до 1000 цехинов на одежду вверенных ей “Марий”; но я не могу определить, на сколько контрад были разделены двенадцать Марий; также следует предположить, что большинство приведенных отчетов относятся к более поздним периодам празднования праздника. В начале одиннадцатого века добрый дож Пьетро Орсеоло II. оставил в своем завещании треть всего своего состояния “за Праздник Марии”; и в четырнадцатом веке так много людей съехало со всей Италии, чтобы посмотреть на это, что для этого были приняты специальные полицейские постановления, а Совет Десяти созывался дважды, прежде чем это произошло.³⁵ Расходы, расточаемые на это, по-видимому, увеличивались до 1379 года, когда все ресурсы республики потребовались для ужасной войны при Кьюцце, и всем празднествам на это время был положен конец. Исход войны не оставил венецианцам ни сил, ни желания восстановить праздник в его прежнем масштабе, и они, похоже, стыдились демонстрировать его в уменьшенном великолепии. Она была полностью упразднена.

§ XIV. Словно для того, чтобы стереть даже память о нем, в последующие века были уничтожены все детали окружающей обстановки, которые были связаны с этим праздником. За единственным исключением,³⁶ на всей площади Санта-Мария-Формоза не осталось ни одного дома, из окон которого когда-либо был бы виден праздник Марии: от церкви, в которой они молились, не осталось камня на камне, даже форма земли и направление соседних каналов

изменились; и теперь есть только один ориентир, который укажет путь путешественнику к месту, где покоилось белое облако, и где был построен храм Святой Марии Прекрасной. И все же это место по-прежнему стоит его паломничества, потому что он может получить там урок, хотя и болезненный. Пусть он сначала наполнит свой разум прекрасными образами древнего праздника, а затем поищет эту достопримечательность - башню современной церкви, построенную на том месте, где дочери Венеции ежегодно преклоняли колени перед ее благороднейшими вельможами; и пусть он посмотрит на главу, высеченную в основании башни, [37](#) все еще посвященную Святой Марии Прекрасной.

§ XV. Голова — огромная, нечеловеческая и чудовищная, — оскалившаяся в звериной деградации, слишком мерзкая, чтобы ее можно было изобразить или описать, или созерцать дольше мгновения: и все же пусть это потерпят хотя бы это мгновение; ибо в этой голове воплощен тип злого духа, которому Венеция была предана в четвертый период своего упадка; и хорошо, что мы увидели и почувствовали весь ужас этого на этом месте и узнали, какая чума пришла и дохнула на ее красоту, пока она не растаяла, как белое облако с древних полей Венеции. Санта-Мария-Формоза.

§ XVI. Эта голова - одна из многих сотен, позорящих новейшие здания города, и все они более или менее сходятся в выражении глумливой насмешки, в большинстве случаев усиленной высунутым языком. Большинство из них происходит на мостах, которые были одними из самых последних работ, предпринятых республикой, несколько, например, на Мосту вздохов; и они являются свидетельством наслаждения от созерцания звериного порока и выражением низкого сарказма, который, я полагаю, является самым безнадежным состоянием, в которое может впасть человеческий разум. Этот дух идиотского глумления, как я уже говорил, является наиболее поразительной характеристикой последнего периода Возрождения, который из-за характера, приданного таким образом его скульптуре, я назвал гротескным; но нашей непосредственной задачей должно быть, и она будет в высшей степени интересной, провести различие между этой низменной гротескностью и тем великолепным состоянием фантастического воображения, которое выше было отмечено как один из главных элементов северной готики. Это не вопрос простого интересного умозрения, ибо различие между истинным и ложным гротеском - это то, что нынешние тенденции английского мышления сделали практически важным для установления; и это в такой степени, которую читатель вряд ли сможет предвидеть, пока не добьется некоторого прогресса в рассмотрении предмета.

§ XVII. Но, во-первых, я должен отметить одну особенность поздней архитектуры Венеции, которая существенно поможет нам понять истинную природу духа, который должен стать предметом нашего исследования; и эта особенность, что достаточно необычно, впервые проявляется в самом фасаде Санта-Мария-Формоза, по бокам которого находится гротескная голова, на которую только что было обращено наше внимание. Этот фасад, архитектор которого неизвестен, состоит из фронтона, поддерживаемого четырьмя коринфскими пилястрами, и, я полагаю, является самым ранним в Венеции, на котором, по-видимому, *полностью отсутствуют какие-либо религиозные символы, скульптуры или надписи*, если только кардинальская шляпа на щите в центре преграды не считается религиозным символом. Весь фасад представляет собой не что иное, как памятник адмиралу Винченцо Каппелло. Две таблички, по одной между каждой парой боковых колонн, повествуют о его деяниях и почестях; а на соответствующих местах в основании церкви расположены два круглых трофея, состоящих из алебард, стрел, флагов, трезубцев, шлемов и копий: скульптуры, которые столь же

бесполезны с военной, как и с церковной точки зрения; поскольку все они скопированы с форм римского оружия и доспехов, к ним нельзя даже обратиться для получения информации о костюме того периода. Над дверью, как главное украшение фасада, как раз на том месте, которое в “варварском” соборе Святого Марка занимает фигура Христа, находится статуя Винченцо Каппелло в римских доспехах. Он умер в 1542 году; и, следовательно, мы определили вторую половину шестнадцатого века как период, когда в Венеции впервые были построены церкви во славу человека, а не во славу Бога.

§ XVIII. На протяжении всей истории Священного Писания нет ничего более примечательного, чем тесная связь наказания с грехом тщеславия. Любому другому греху иногда позволяется оставаться на продолжительные периоды без определенного наказания; но забвение Бога и притязание человека на честь как принадлежащую ему самому, сразу же караются, будь то у Езекии, Навуходоносора или Ирода, самым страшным наказанием. Мы уже видели, что первой причиной падения Венеции было проявление такого духа; и в высшей степени странно наблюдать определенность, с которой он здесь обозначен, — как будто так предначертано, чтобы будущие века не могли пропустить этот урок. Ибо в длинных надписях³⁸, описывающих деяния Винченцо Каппелло, можно было, по крайней мере, ожидать появления некоторых выражений, свидетельствующих о сохраняющихся претензиях на религиозные чувства или формальном признании Божественной силы. Но их вообще нет. Имя Бога ни разу не встречается; имя Святого Марка встречается только в заявлении о том, что Каппелло был прокуратором церкви: ни слова не говорится ни о вере, ни о надежде покойного; и единственное предложение, в котором вообще упоминается о сверхъестественных силах, упоминается о них под языческим названием *судьбы*, в его объяснении того, чего *добился бы* адмирал Каппелло, “*nisi fata Christianis adversa vetuissent*”.

§ XIX. Приняв во внимание всю низость ума, на которую указывают эти факты в народе, мы не удивимся, обнаружив непосредственные признаки старческого слабоумия в концепции их архитектуры. Церкви, возведенные в этот период, настолько сильно обветшали, что даже современные итальянские критики, которые частично осознали истинное состояние искусства в Италии, хотя пока и слепы к его истинной причине, исчерпывают свои упреки в адрес этих последних усилий строителей эпохи Возрождения. Две церкви Сан-Мойзе и Санта-Мария-Зобениго, которые являются одними из самых примечательных в Венеции за проявление наглого атеизма, охарактеризованы Лазари: одна - как “кульминация архитектуры фоллии”, другая - как “орридо Амассо ди пьетра д'Истрия”, с добавлением выражений презрения, столь же искренних.

§ XX. Теперь обе эти церкви, которые я хотел бы, чтобы читатель посетил последовательно, по возможности, после церкви Св. Мария Формоза, согласна с этой церковью и друг с другом в том, что она полностью лишена религиозных символов и всецело посвящена чести двух венецианских семей. В Сан-Мойзе бюст Винченцо Фини установлен на высокой узкой пирамиде над центральной дверью с замечательной надписью:

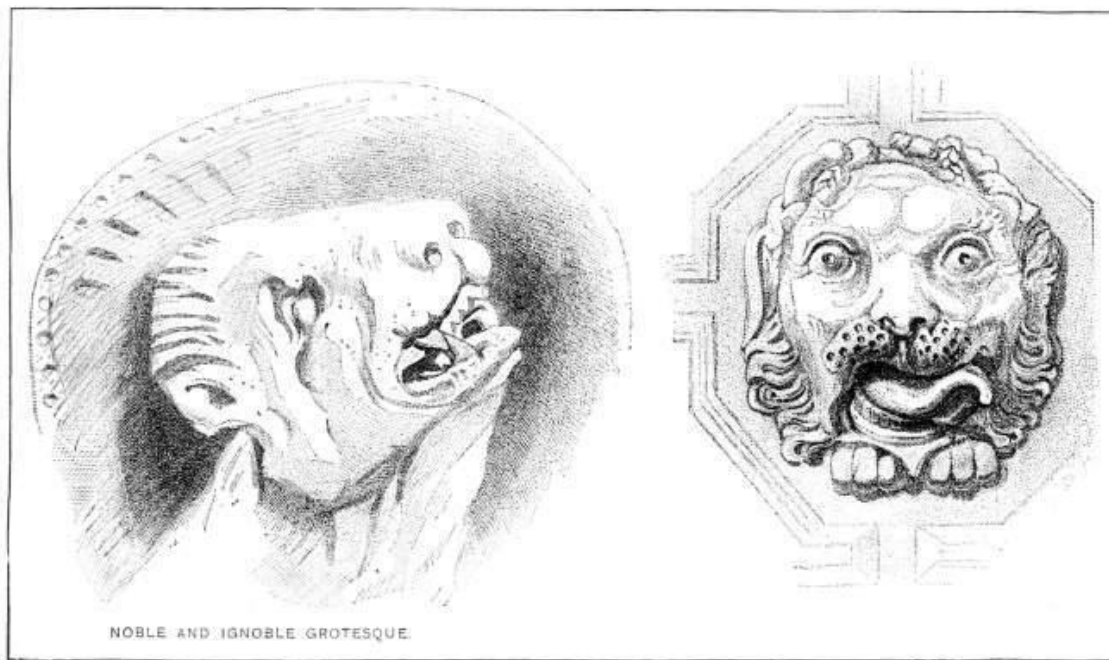
“OMNE FASTIGIVM

VIRTVTE IMPLET

VINCENTIVS FINI.”

Это очень трудно перевести, поскольку *fastigium*, помимо своего общего смысла, имеет особый смысл в архитектуре и относится к части здания, занятой бюстом; но основное значение этого заключается в том, что “Винченцо Фини заполняет всю высоту своей добродетелью”. Надпись переходит в дальнейшие восхваления, но этого примера достаточно. Над двумя боковыми дверями находятся еще две хвалебные надписи в честь младших членов семьи Фини, датами смерти трех героев являются 1660, 1685 и 1726 годы, отмечая, таким образом, период полной деградации.

III.



БЛАГОРОДНЫЙ И НЕБЛАГОРОДНЫЙ ГРОТЕСК.

§ XXI. Аналогичным образом, церковь Санта-Мария-Зобениго полностью посвящена семье Барбаро; единственными религиозными символами, которыми она украшена, являются статуи ангелов, трубящих в медные трубы, призванные выразить распространение славы семьи Барбаро на небесах. На вершине церкви изображена венецианская корона, стоящая между Правосудием и Трезвостью, Правосудие держит в руках пару железных бакалейных весов, раскачивающихся на ветру. В центре фронтона изображен каменный орел с двуглавой шеей (герб Барбаро) в медной короне. Огромная статуя Барбаро в доспехах, с фантастическим головным убором, над центральной дверью; и четыре Барбаро в нишах, по два с каждой стороны от нее, напыщенные статуи в обычных сценических позах того периода, — Джо. Мария Барбаро, *sapiens ordinum*; Маринус Барбаро, сенатор (читает речь в цicerоновской позе); франц. Барбаро, *legatus in classe* (в доспехах, в сапогах на высоком каблуке и выглядящий решительно свирепым); и Каролус Барбаро, *sapiens ordinum*: оформление фасада завершается двумя трофеями, состоящими из барабанов, труб, флагов и пушек; и шестью рельефными планами городов Зара, Кандия, Падуя, Рим, Корфу и Спалатро.

§ XXII. Когда путешественник достаточно обдумает значение этого фасада, ему следует посетить церковь Святого Евстахия, примечательную драматическим эффектом скульптурной группы на ее фасаде, а затем церковь Ospedaleto (см. Указатель в разделе "Глава Ospedaleto"); по пути обращая внимание на головы на фундаментах Палаццо Корнер делла Реджина и Палаццо Пезаро, а также на любые другие головы, вырезанные на современных мостах, замыкающихся на мосту вздохов.

Тогда он получит идеальное представление о стиле и ощущении гротескного Ренессанса. Я не могу загрязнять этот том какими-либо иллюстрациями его наихудших форм, но голова, обращенная вперед, справа на противоположной странице, даст широкому читателю представление о его наиболее изящных и утонченных проявлениях. Фигура, расположенная рядом с ним, слева, представляет собой образец благородного гротеска из готики четырнадцатого века; и нашей нынешней задачей должно быть установление природы различия, существующего между ними, путем точного исследования истинной сущности самого духа гротеска.

§ XXIII. Итак, во-первых, мне кажется, что гротеск почти во всех случаях состоит из двух элементов, одного смехотворного, другого устрашающего; что, поскольку преобладает тот или иной из этих элементов, гротеск распадается на две ветви: спортивный гротеск и ужасный гротеск; но что мы не можем законно рассматривать его в этих двух аспектах, потому что вряд ли найдутся примеры, которые в какой-то степени не сочетали бы оба элемента; мало гротесков, настолько игровых, что на них не было и тени устрашения, и мало настолько устрашающих, что абсолютно не сочетались. исключите все мысли о шутке. Но хотя мы не можем разделить гротеск сам по себе на две ветви, мы можем легко исследовать отдельно два состояния ума, которые он, по-видимому, объединяет; и последовательно рассмотреть, какие виды шутки и какие виды устрашения могут быть законно выражены в различных областях искусства, и как их выражения на самом деле встречаются в школах готики и Возрождения.

Итак, во-первых, каковы условия игривости, которые мы можем надлежащим образом выразить в благородном искусстве или которые (ибо это одно и то же) совместимы с благородством в человечестве? Другими словами, какова надлежащая функция игры по отношению не только к молодежи, но и ко всему человечеству?

§ XXIV. Это гораздо более серьезный вопрос, чем может показаться на первый взгляд; ибо здоровая манера игры необходима для здоровой манеры работы; и поскольку выбор нашего развлечения в большинстве случаев предоставляется нам самим, в то время как характер нашей работы обычно определяется необходимостью или авторитетом, можно усомниться в том, что ошибочный выбор в игре не привел к более печальным последствиям, чем ошибочное направление в труде.

§ XXV. Заметьте, однако, что здесь нас интересует только тот вид игры, который вызывает смех или подразумевает развлечение, а не тот, который заключается в возбуждении энергий тела или разума. Мышечное напряжение действительно является в юности одним из условий отдыха; "но ни тяжелый физический труд, который дети всех возрастов соглашались называть игрой", ни серьезное возбуждение умственных способностей в играх на ловкость или случайность никоим образом не связаны с состоянием чувств, которое нам предстоит здесь исследовать, а именно с той спортивностью, которой человек обладает совместно со многими низшими

существами, но которой его высшие способности находят более благородное выражение в различных проявлениях остроумия, юмора и фантазии.

В зависимости от того, каким образом поощряется или подавляется этот инстинкт игривости, человечество в целом подразделяется на четыре класса: люди, которые играют мудро; те, кто играет обязательно; те, кто играет чрезмерно; и те, кто не играет вообще.

§ XXVI. Во-первых, те, кто играет с умом. Очевидно, что идея любого рода игры может быть связана только с идеей несовершенной, детской и утомительной натуры. Насколько люди могут возвысить эту натуру, настолько, что она больше не будет интересоваться пустяками или изнуряться трудами, они возвышают ее над игрой; тот, чье сердце одновременно устремлено к небесам и открыто земле, чтобы постичь важность небесных доктрин и ориентир человеческой печали, будет иметь мало склонности к шуткам; и точно пропорционально широте и глубине его характера и интеллекта, будет, в целом, неспособен к удивлению или бурным и внезапным эмоциям, которые должны сделать игру невозможной. Однако, очевидно, не предполагается, что многие люди должны даже достигать, а тем более проводить свою жизнь в том торжественном состоянии задумчивости, которое приводит их в теснейшее братство со своим Божественным Учителем; и наивысшим и самым здоровым состоянием, которое присуще обычному человечеству, по-видимому, является то, которое, принимая необходимость отдыха и уступая импульсам естественного восторга, проистекающего из здоровья и невинности, действительно, часто снисходит до игривости, но никогда без такой глубокой любви к Богу, истине и человечеству, которая делает благоговейными даже малейшие слова, ее самые праздные фантазии прибыльны, а самая острая сатира их снисходительна. Вордсворт и Платон дают нам, возможно, лучшие и возвышенные примеры этой игривости: в одном случае совершенно простое излияние этого духа без примеси сатиры — в

“Который придает всем одинаковую склонность,

Чья жизнь мудра и невинна”;

Платон, и, между прочим, в очень мудрой книге нашего времени, не недостойной называться в таком обществе “Друзьями в совете”, смешанной с изысканно нежной и любящей сатирой.

§ XXVII. Во-вторых: мужчины, которые обязательно играют. Тот высший вид игривости, который мы только что рассматривали, очевидно, является состоянием ума, не только высоко развитого, но и настолько привычного к интеллектуальному труду, что он может приносить значительную силу точного мышления даже в моменты отдыха. Это невозможно, если не наслаждаться таким отдыхом ума и сердца, даже в периоды наибольшего напряжения, чтобы отдых, необходимый системе, был распределен на всю жизнь. Для большинства человечества такое состояние, очевидно, недостижимо. Им волей-неволей приходится проводить большую часть своей жизни на занятиях, одновременно утомительных и кропотливых, требующих расхода энергии, которая истощает организм, и в то же время расходующих эту энергию на предметы, неспособные заинтересовать более благородные способности. Когда такие занятия прерываются, все эти благородные инстинкты, фантазия, воображение и любознательность, жаждут пищи, в которой им отказал дневной труд, в то время как усталость тела в значительной степени препятствует их применению к какому-либо серьезному предмету. Поэтому они напрягаются без какой-либо определенной цели и без каких-либо жестких ограничений, но добывают, насколько это

возможно, такую разнообразную пищу и предаются таким фантастическим упражнениям, которые могут как можно скорее возместить им их прошлое заключение и подготовить их к его повторению. Это очерчивание ментальных конечностей, когда с них спадают оковы, — эти прыжки и пляски сердца и интеллекта, когда они возвращаются на свежий воздух небес, все же наполовину парализованные своим пленением и неспособные обратиться к какой—либо серьезной цели, - я называю необходимой игрой. Невозможно преувеличить его значение ни в политике, ни в искусстве.

§ XXVIII. В-третьих: мужчины, которые играют неординарно. Наиболее совершенным состоянием общества, которое, при должном понимании природы человека, нам может быть позволено вообразить, было бы такое, при котором вся человеческая раса была бы разделена, более или менее отчетливо, на работников и мыслителей; то есть на два класса, которые только играют мудро или играют по необходимости. Но численность и тяжкий труд рабочего класса чрезвычайно увеличиваются, вероятно, более чем вдвое, из-за пороков людей, которые не играют ни разумно, ни по необходимости, но обстоятельства позволяют им и их беспринципность делают развлечение целью своего существования. В жизни таких людей нет ни одного момента, который не приносил бы вреда другим; как потому, что они оставляют невыполненной работу, которая была им назначена, так и потому, что они неизбежно мыслят неправильно всякий раз, когда для них становится обязательным думать вообще. Большая часть страданий этого мира проистекает из ложных мнений людей, чья праздность физически не позволила им сформировать истинные. Каждый долг, который мы упускаем, затемняет какую-то истину, которую мы должны были бы знать; и вина за жизнь, проведенную в погоне за удовольствиями, двоякая, частично состоящая в извращении действий, а частично в распространении лжи.

§ XXIX. Существует, однако, менее преступное, хотя вряд ли менее опасное состояние ума; которое, хотя и не справляется со своими более неотложными обязанностями, не справляется с более тонкой добросовестностью, которая регулирует степень и направляет выбор развлечений в те моменты, когда развлечения допустимы. Наиболее частой ошибкой в этом отношении является недостаток почтения при подходе к важным или священным предметам и осторожности при выражении мыслей, которые могут вызвать подобную непочтительность у других: и эти недостатки склонны овладевать умом до тех пор, пока он не станет привычно более чувствительным к смешному и случайному, чем к серьезному и существенному в любом предмете, который ему предлагают; или даже, в конце концов, не пожелает воспринимать или знать ничего, кроме того, что может закончиться шуткой. Как правило, умы такого характера активны и способны; и многие из них настолько добросовестны, что верят, что их шутки продвигают их работу. Но трудно подсчитать вред, который они наносят, разрушая благоговение, которое является нашим лучшим проводником во всей истине; ибо слабость и зло легко видны, но величие и добродетель часто скрыты; и мы приносим бесконечный вред, выставя слабость напоказ глазам, которые не могут постичь величия. Эта ошибка, однако, больше связана со злоупотреблением сатирическим, чем игривым инстинктом; и вскоре мне будет что сказать об этом подробнее.

§ XXX. Наконец, люди, которые вообще не играют: те, кто настолько скучен или угрюм, что неспособен выдумывать шутки или получать от них удовольствие, и в ком забота, чувство вины или гордость подавляют всякое здоровое возбуждение фантазии; или же люди, совершенно

подавленные трудом и слишком сильно движимые мирскими потребностями, чтобы быть способными к какому-либо счастливому расслаблению.

§ XXXI. Теперь мы должны рассмотреть, каким образом присутствие или отсутствие радости в этих нескольких классах выражается в искусстве.

1. Мудрая игра. Первый и благороднейший класс почти никогда не говорит через искусство, разве что серьезно; они слишком глубоко ощущают его благородство и слишком высоко ценят время, необходимое для его создания, чтобы тратить его на передачу тривиальных мыслей. Минутная игровая фантазия может быть невинно выражена мимолетным словом; но вряд ли тот познал ценность жизни, кто проводит дни в придумывании шуток. А что касается описания человеческого характера, то природа всякого благородного искусства заключается в том, чтобы воплощать и охватывать сразу так много, чтобы его предмет никогда не мог быть полностью смешным; оно должно обладать всей торжественностью истины в целом, а не яркостью частичной правды. Ибо любая правда, вызывающая у нас улыбку, пристрастна. Романист забавляет нас своим рассказом о конкретном происшествии; но художник не может представить перед нами ни одного из своих персонажей, не дав некоторого представления о всей его карьере. То, о чем историк сообщает нам на последующих страницах, задача художника сообщить нам сразу, написав на лице не просто выражение момента, но историю жизни, а история жизни никогда не может быть шуткой.

Следовательно, какая бы часть спортивной энергии этих людей высочайшего класса ни выражалась в словесном остроумии или юморе, она находит мало выражения в их искусстве и, несомненно, будет ограничена, если это вообще там происходит, разрозненными и тривиальными инцидентами. Но поскольку их умы могут воссоздавать в воображении странные, но не смешные формы, которые либо в костюмах, либо в пейзаже, либо в любых других аксессуарах могут сочетаться с теми, которые необходимы для их более серьезных целей, мы находим, что они наслаждаются такими изобретениями; и отсюда возникает разновидность гротеска во всех их работах, что действительно является одной из самых ценных его характеристик, но которая настолько тесно связана с возвышенной или ужасной формой гротеска, что будет лучше выделить ее в этой главе.

§ XXXII. 2. Необходимая игра. В предыдущей части этой работы я много останавливался на справедливости и желательности использования умов низших работников и низших слоев общества в целом при производстве предметов искусства того или иного рода. Поскольку люди этого класса вынуждены заниматься тяжелым физическим трудом ради хлеба насущного, постольку их художественные усилия должны быть грубыми и невежественными, а их художественное восприятие сравнительно тупым. Конечно, при тупом восприятии и грубых руках невозможно создавать произведения, которые будут радовать своей красотой; но вполне возможно создавать такие, которые будут интересны своим характером или забавны своей сатирой. На одного трудолюбивого человека, обладающего более тонкими инстинктами, определяющими совершенство линий и гармонию цвета, приходится двадцать человек, обладающих сухим юмором или причудливой фантазией; не потому, что эти способности изначально были даны человечеству или какой-либо его части в большей степени, чем чувство красоты, а потому, что они проявляются в нашем повседневном общении друг с другом и развиваются благодаря интересу, который мы проявляем к делам жизни, в то время как другие - нет. И поскольку, следовательно, определенная степень успеха, вероятно, будет сопутствовать

попытке выразить этот юмор или фантазию, в то время как сравнительная неудача, несомненно, будет результатом невежественной борьбы за достижение форм торжественной красоты, рабочий, который частично обращает свое внимание на искусство, вероятно, и мудро предпочтет делать то, что у него получается лучше всего, и потакать гордости за эффектную сатиру, а не подвергать себя гарантированному умерщвлению плоти в погоне за красотой; и это тем более, что мы видели, что его приложение к искусству должно быть игривым и рекреативным, и не в рекреации дело. условия совершенства могут быть выполнены.

§ XXXIII. Итак, все формы искусства, являющиеся результатом сравнительно рекреационного напряжения ума, более или менее притупленного или обремененного другими заботами и трудом, искусство, которое мы можем в целом назвать искусством обочины, в противоположность тому, что является делом человеческой жизни, является, в лучшем смысле этого слова, гротескным. И это благородно или неполноценно, во-первых, в зависимости от тона умов, которые это произвели, и пропорционально их знаниям, остроумию, любви к истине и доброте; во-вторых, в зависимости от степени силы, которую они смогли проявить; но все же, как бы много мы ни находили в этом заслуживающего прощения, всегда восхитительно, пока это работа хороших и обычно разумных людей. И его прелесть должна заключаться главным образом *в тех самых несовершенствах*, которые отличают его от работы, выполняемой во время отдыха. Не столько ее собственная заслуга, сколько наслаждение тем, кто ее создал, должно быть источником удовольствия зрителя; она привлекает силой его сочувствия, а не точностью его критики; и действительно, ни один человек не может быть любителем лучшего в высших сферах искусства, у кого недостаточно чувства и милосердия, чтобы радоваться грубой забаве сердец, вырвавшихся из тюрьмы, и быть благодарным за цветы, которые люди сложили со своего бремени, чтобы посеять на обочине дороги.

§ XXXIV. И подумайте, какой огромный объем человеческой работы это правильное понимание ее значения сделает плодотворным и достойным восхищения для нас, мимо которого в противном случае мы могли бы пройти только с презрением. В мире очень мало архитектуры, которая была бы хорошей и благородной в полном смысле этих слов. Несколько фрагментов итальянской готики и романского стиля, несколько разрозненных фрагментов готических соборов и, возможно, два или три греческих храма - вот все, что у нас есть, приближающееся к идеалу совершенства. Все остальные — египетские, нормандские, арабские и большая часть готических, и, что очень примечательно, по большей части все самые прочные и могущественные — зависят в своей силе от некоторого развития духа гротеска; но гораздо больше от низшей домашней архитектуры средних веков и от того, какие сходные условия сохраняются по сей день в странах, из которых художественная жизнь еще не изгнана ее законами. Фантастические фронтоны, украшенные завитками и ступенями, на фламандской улице; остроконечные крыши с маленькими юмористическими двойными окнами, словно имеющими множество ушей и глаз, на Севере Франции; почерневшие бревна, скрещенные и вырезанные во всех мыслимых причудах воображения, в Нормандии и старой Англии; грубая рубка сосновых бревен швейцарского коттеджа; выступающие башенки и эркеры в квадратных скобках на немецкой улице; эти и тысячи других форм, сами по себе не достигающие высокой степени совершенства, все же достойны восхищения, и самое ценное, как плоды ликующей энергии в необразованных умах. Легче отнять энергию, чем добавить совершенствования; и единственным результатом лучшего знания, которым теперь обладают цивилизованные нации, было, как мы видели в предыдущей главе, то, что они не могли быть счастливыми, не позволяя им стать великими.

§ XXXV. Однако в отношении этой провинциальной или деревенской архитектуры крайне необходимо тщательно отличать ее подлинно гротескные элементы от живописных. В “Семи лампах” я определил живописное как “паразитическую возвышенность”, или возвышенность, принадлежащую внешним или случайным признакам вещи, а не самой вещи. Например, когда крыша высокогорного коттеджа покрыта фрагментами сланца вместо шифера, это становится живописным, потому что неровности и грубые изломы скал, а также их серый и мрачный цвет придают ему что-то от дикости и большую часть общего вида горного склона. Но как простая крыша коттеджа, она не может быть возвышенной, и какое бы величие она ни черпала из дикости или суровости, которыми покрыли ее горы, оно, по большому счету, паразитическое. Гора сама по себе была бы величественной, что гораздо больше, чем живописность; но коттедж не может быть величественным как таковой, и паразитическое величие, которым он может обладать благодаря случайным качествам, является характеристикой, для обозначения которой люди давно согласились использовать неточное слово “Живописный”.

§ XXXVI. С другой стороны, красота не может быть паразитической. Нет ничего более мелкого или презренного, но это может быть прекрасно само по себе. Коттедж может быть прекрасен, и мельчайший мох, растущий на его крыше, и мельчайшие волокна этого мха, которые микроскоп может придать им видимую форму, и все они сами по себе, не меньше, чем горы и небо; так что мы не пользуемся особым термином для выражения их красоты, пусть даже уменьшительной, но только когда в них присутствует элемент возвышенного, без учета достаточной значимости природы предмета, к которому они прикреплены.

§ XXXVII. Этот живописный элемент, который всегда придается, если не чем иным, то просто грубостью, обычно в значительной степени усиливает приятность гротескных работ, особенно их низших разновидностей; но его не следует путать по этой причине с самим гротеском. Сучки и трещины в древесине, неровное расположение черепицы на крышах, энергичный свет и тень, трещины и пятна от непогоды на старых камнях, которые были так горячо любимы и так восхитительно переданы нашим погибшим Праутом, являются живописными элементами архитектуры; гротескные - это те, которые созданы не действием природы и времени, а исключительно фантазией человека; и, как и по большей части его ленивой и необразованной фантазии, им всегда в какой-то степени недостает величия, поскольку они могут быть использованы в качестве декоративных элементов. если только с ними не будет объединен живописный элемент.

§ XXXVIII. 3. Чрезмерная игра. Боюсь, у читателя возникнут некоторые трудности с четким удержанием в уме различных разделов нашей темы; но когда он однажды прочтет главу от начала до конца, он увидит их место и последовательность. Далее мы должны рассмотреть выражение разума людей, которые предаются ненужным играм. Очевидно, что большое количество этих людей будут более утонченными и более высокообразованными, чем те, кто только играет по необходимости; сила поиска удовольствий подразумевает, в общем, удачные жизненные обстоятельства. Очевидно также, что их игра не будет такой искренней, такой простой или такой радостной; и этот недостаток яркости повлияет на нее пропорционально ее ненужному и незаконному продолжению, пока, наконец, она не превратится в беспокойное и неудовлетворенное потворство возбуждению или болезненное копание в поисках исчерпанных источников удовольствия.

Искусство, посредством которого выражается этот темперамент, будет, по всей вероятности, утонченным и чувственным, а следовательно, и, несомненно, слабым; и поскольку при недостатке радостной энергии ума также исчезнут его восприятие и симпатии, ему будет совершенно не хватать выражения характера и остроты мысли, но он будет особенно беспокойным, проявляя свое стремление к возбуждению в праздных сменах предмета и цели. Неспособный к истинному воображению, он будет стремиться заменить его преувеличениями, непоследовательностью и уродствами; и форма гротеска, которую он порождает, будет представлять собой неуместную цепь избитых изяществ, праздно соединенных вместе, — прелестей или возвышенностей, не его собственного изобретения, объединенных в формы, которые будут абсурдными, не будучи фантастическими, и чудовищными, не будучи ужасными. И поскольку в постоянной погоне за удовольствиями люди теряют и жизнерадостность, и милосердие, в этом гротеске будет мало веселья, но много злобы; но слабой злобы, неспособной выразить свою собственную горечь, недостаточно усвоившей правду, чтобы стать сильной, и истощающей себя в бессильной или отвратительной карикатуре.

§ XXXIX. Конечно, существуют бесконечные ряды и виды этого гротеска, в зависимости от естественной силы умов, которые его порождают, и от степени, в которой они утратили себя. Его высшее состояние - это то, что впервые развилось среди ослабевших римлян и было доведено Рафаэлем в арабесках Ватикана до высочайшего совершенства, на которое он был способен. В целом это можно описать как сложную и сочную форму бессмыслицы. Его худшие условия проявляются в обычной обивке и украшениях, которые по всей цивилизованной Европе произошли от этого ядовитого корня; художественная похлебка, состоящая из нимф, амуров и сатиров, с измельченными головами и лапами кротких диких зверей и неопикуемых овощей. И самые низкие из всех - это те, которые не имеют даже изящных образцов, которые могли бы служить им рекомендацией, но возникают из-за испорченности высших школ, смешанной с шутовской или звериной сатирой, как это имеет место в позднем венецианском Возрождении, которое мы рассматривали выше. Почти невозможно поверить в то, до какой глубины может опуститься человеческий разум, следуя этому виду гротеска. В недавно построенном итальянском саду излюбленными украшениями часто являются лепные изображения, представляющие в карликовой карикатуре самые отвратительные типы мужественности и женственности, какие только можно найти среди расточительности современной гостиницы; однако без достоверности или юмора и зависящие, какой бы интерес они ни представляли, от простой грубости выражения и нелепости костюма. Грубость, того или иного рода, действительно, является неизменной характеристикой стиля; либо скрытая, как в утонченной чувственности более изящных арабесок, либо, в худших примерах, проявляющаяся во всех видах непристойных концепций и отвратительных деталях. В голове, описанной в начале этой главы, в Санта-Мария-Формоза, *зубы* представлены как *сгнившие*.

§ XL. 4. Умы людей четвертого класса, которые вообще не играют, вряд ли найдут выражение в какой-либо тривиальной форме искусства, за исключением горечи насмешки; и этот персонаж сразу же клеймит произведение, в котором он появляется, как принадлежащее к классу ужасного, а не игрового гротеска. Следовательно, теперь мы должны исследовать состояние ума, которое дало начало этому второму и более интересному направлению работы с воображением.

§ XLI. Две великие и главные страсти, очевидно, назначены Божеством управлять жизнью человека, а именно: любовь к Богу и страх перед грехом и его спутницей — Смертью. Сколько бы

мотивов для Любви у нас ни было, как бы много во вселенной ни было такого, что могло бы вызвать наше восхищение и потребовать нашей благодарности, к счастью, среди нас есть множество людей, которые и чувствуют, и учат. Но, я думаю, недостаточно учитывалось, насколько очевидной во всей системе творения является цель Бога в том, чтобы мы часто испытывали Страх; не внезапный, эгоистичный и презренный страх непосредственной опасности, но страх, который возникает при созерцании великих разрушительных сил и, как правило, при восприятии присутствия смерти. Ничто не кажется мне более замечательным, чем множество живописных великолепий, которые потрясают воображение в мириадах случаев, когда реальная опасность сравнительно невелика; так что максимально возможное впечатление благоговения должно быть произведено на умы всех, хотя непосредственные страдания причиняются немногим. Рассмотрим, например, моральный эффект одной-единственной грозы. Возможно, два или три человека могут быть сбиты насмерть на пространстве в сто квадратных миль; и их смерть, не сопровождаемая бурей, вызвала бы лишь кратковременную грусть в занятых делах сердцах живых людей. Но подготовка к Страшному Суду со стороны всего этого могучего скопления облаков; вопрошание лесных листьев в их испуганной тишине, в какую сторону направятся ветры; шепот ангелов-разрушителей, доносящийся издалека, прежде чем они обнажат свои огненные мечи; шествие погребальной тьмы посреди полудня и сотрясение небесного свода под колесами колесницы смерти; - на скольких умов это не производит впечатления почти такого же сильного, как фактическое наблюдение рокового исхода! и как странно выражения угрожающих элементов соответствуют пониманию человеческой души! Зловещий цвет, протяжный, неправильный, конвульсивный звук, жуткие очертания пылающих и вздымающихся облаков - все это так же верно вызывает к нашему инстинкту опасности, как сам стон или завывание человеческого голоса к нашему инстинкту жалости. Они пробуждают в нас не разумный расчетливый ужас; не имеет значения, что мы считаем расстояние по секундам и измеряем вероятность средними значениями. Тень от грозовой тучи все еще будет действовать на наши сердца, и мы будем наблюдать за ее исчезновением, как если бы стояли на гмне Араунаха.

§ XLII. И это в равной степени относится ко всем другим разрушительным явлениям Вселенной. От самых могущественных из них до самых мягких, от землетрясения до летнего ливня, обнаружится, что они сопровождаются определенными угрожающими аспектами, которые вселяют ужас в сердца множества людей, тысячекратно более многочисленных, чем те, кто на самом деле страдает от служения суда; и что, помимо устрашения от этих непосредственно опасных явлений, существует оккультный и утонченный ужас, присущий многим аспектам окружающего нас творения, часто рассчитанный на то, чтобы наполнить нас серьезными размышлениями, даже во времена тишины и умиротворения. Я не понимаю самую опасную, потому что наиболее привлекательную форму современного неверия, которая, притворяясь, что превозносит благодеяния Божества, низводит их до безрассудной бесконечности милосердия и слепого уничтожения дела греха; и которая делает это главным образом зацикливаясь на многообразных проявлениях Божьей доброты на лице творения. Такая доброта действительно видна везде и всегда, но не только. Гнев и угроза неизменно смешиваются с любовью; и в предельном уединении природы существование Ада кажется мне столь же отчетливо провозглашенным тысячью духовных высказываний, как и существование Рая. Нам хорошо с благодарностью смотреть на распускающийся цветок, на выпадающую росу и на сон зеленых полей под лучами солнца; но обветшалый ствол, бесплодная скала, завывания суровых ветров, рев черных, опасных, безжалостных водоворотов горных потоков, торжественное уединение

вересковых пустошей и морей, постоянное угасание всякой красоты во тьме и всякой силы в пыли - неужели у всего этого нет для нас языка? Мы можем пытаться избежать их учения, рассуждая о добре, которое проистекает из всякого зла; но это тщетная софистика. Добро сменяет зло, как день сменяет ночь, но так же и зло сменяет добро. Гаризим и Эбал, рождение и смерть, свет и тьма, рай и ад разделяют существование человека и его Будущее.³⁹

§ XLIII. И поскольку мысли о выборе, который мы должны сделать между этими двумя, должны постоянно руководить нами, не столько в наших собственных действиях (ибо они по большей части должны управляться установившимися привычками и принципами), сколько в нашем отношении к жизни других людей и нашей собственной ответственности по отношению к ним; следовательно, мне кажется, что самое здоровое состояние, в которое может быть приведен человеческий разум, - это то, которое способно к величайшей любви и величайшему благоговению: и этому нас учат даже во время отдыха; ибо, когда наш разум находится в правильном тоне, просто приятное возбуждение, которого они ищут с наибольшей жадностью, - это то, что возникает из созерцания красоты или ужаса. Мы жаждем и того, и другого и, в зависимости от высоты и тона наших чувств, желаем видеть их в благородных или низших формах. Таким образом, есть Божественная красота и ужасность или возвышенность, равные ей по рангу, которые являются предметами высшего искусства; и есть низшая или декоративная красота, и низшая ужасность, равные ей по рангу, которые являются предметами гротескного искусства. И состояние ума, в котором развивается ужасная форма гротеска, - это то, которое каким-то нерегулярным образом пребывает в определенных условиях ужаса, в полную глубину которых оно пока не проникает.

§ XLIV. Итак, вещи, которые являются истинными объектами человеческого страха, двояки: те, которые обладают силой Смерти, и те, которые имеют природу Греха. Из которых существует множество рангов, больших или меньших по силе и пороку, от самих злых ангелов до змея, который является их типом, и который, хотя и относится к низкому и презренному классу, по-видимому, объединяет смертоносную и греховную природу в наиболее ясно видимой и понятной форме; ибо мы не знаем ничего другого, обладающего столь малой силой и занимающего столь незначительное место в экономике творения, которое, тем не менее, столь смертно и столь злокачественно. Таким образом, именно на этих двух классах объектов ум фиксируется для своего возбуждения в том настроении, которое порождает ужасный гротеск; и всегда обнаруживается, что его предмет сочетает в себе какое-то выражение порока и опасности, но рассматриваемый с особым настроением; иногда (А) с предопределенной или произвольной апатией, иногда (Б) с насмешкой, иногда (В) с болезненным и неуправляемым воображением.

§ XLV. Заметьте, трудность, которая, как я уже указывал выше, существует при различении игривого и ужасного гротеска, возникает по той причине, что ум в определенных фазах возбуждения *играет* с ужасами вызывает образы, которые, будь он в другом настроении, были бы ужасными, но от которых, либо из-за усталости, либо из-за иронии, он воздерживается до поры до времени, чтобы признать истинный ужас. И способ, в котором происходит этот отказ, отличает благородство от низменного гротеска. Ибо мастер благородного гротеска знает глубину всего, над чем он, кажется, насмехается, и почувствовал бы это в другое время, или чувствует это в определенном подводном течении мысли, даже когда он шутит над этим; но мастер низменного гротеска ничего не может чувствовать и понимать и издевается над всеми вещами смехом идиота и кретина.

Полностью провести это различие - главная трудность нашего настоящего исследования; и, чтобы сделать это, давайте последовательно рассмотрим вышеназванные три состояния ума в отношении объектов страха.

§ XLVI. (A). Непроизвольная или предопределенная апатия. Мы видели выше, что гротеск создавался, главным образом в второстепенном или декоративном искусстве, грубыми и в некоторой степени необразованными людьми, причем во время их отдыха. В такое время и при такой второстепенной работе невозможно, чтобы они представляли какую-либо торжественную или ужасную тему с полным и серьезным проникновением в ее чувства. Не в томлении свободного часа человек вложит всю свою душу в то, чтобы продумать способы представления какой-то важной истины, и не в том, чтобы доверить ее отображение выступающему углу деревянной скобы, если она задумана. И все же в этой истоме и в этой тривиальной работе он должен найти какое-то выражение серьезной части своей души, того, что есть в нем, способного как к благоговению, так и к любви. Чем благороднее человек, тем более невозможным для него будет ограничить свои мысли простой красотой, причем низшего порядка. Были бы его силы и его время безграничны, чтобы, подобно фра Анджелико, он мог рисовать Серафимов, в таком порядке красоты он мог бы найти удовлетворение, низведя небеса на землю. Но условиями своего существования, своим тяжелым трудом, своими слабыми исполнительскими способностями, низостью своей работы и томлением своего сердца он прикован к земле. Он выполняет мировую работу, а мировую работу нельзя выполнять без страха. И все, что есть в нем от глубокого и вечного сознания, будоражащего его разум ощущением присутствия греха и смерти вокруг него, должно быть выражено в этой незначительной работе и слабым способом, что бы из этого ни вышло. Он не может забыть этого среди всего прекрасного, что он видит в природе; он не может похоронить себя среди листьев фиалки на скалах и лилии в долине и сплести из них гирлянды вечной радости. Он видит на земле нечто большее, чем это, — страдание, и гнев, и разногласия, и опасность, и всю работу дракона и его ангелов; он видит это со слишком глубоким чувством, чтобы когда-либо забыть. И хотя, когда он возвращается к своей праздной работе — это может быть золочение букв на странице, или вырезание бревен в комнате, или камней на вершине, — он больше не может уделять силу мысли горю или опасности, тень их все еще присутствует с ним: и когда яркие краски смешиваются под его прикосновением, и прекрасные листья и цветы вырастают по его приказу, странные ужасы и фантомы встают рядом с ними; ужасные звери и ядовитые змеи, и призрачные демоны, и безымянные несоответствия природы. ужасная жизнь, возникающая из самых прекрасных вещей и снова исчезающая в них, как вред и ужас жизни вытесняют ее счастье. Он видел все это; он сражается с ними ежедневно; он не может не внести свой вклад в их работу, хотя в то время находился к ним в состоянии сравнительной апатии. Он всего лишь резчик и позолотчик, и ему не следует отворачиваться, чтобы поплакать; но, несмотря на все это, он знает, что ад продолжает гореть, и от его дыма иссыхают дубовые листья.

§ XLVII. Так вот, чувства, которые порождают фальшивый или постыдный гротеск, прямо противоположны этим. В истинном гротеске человек с от природы сильными чувствами случайно или решительно апатичен; в ложном гротеске человек, от природы апатичный, принуждает себя к временному возбуждению. Ужас, который выражает один, охватывает его, хочет он того или нет; то, что выражает другой, он отыскивает и развивает своим искусством. И следовательно, также, поскольку страх перед единым истинен и перед истинными вещами, каким бы фантастическим ни было его выражение, в нем будет реальность и сила. Это не

выдуманный ужас, автор которого, закончив его, не знал, ужаснет ли он кого-нибудь еще или нет; но это ужас, взятый из жизни; призрак, который действительно видел рабочий и который, поскольку он ужаснул его, ужаснет и нас. Но другой рабочий никогда не испытывал никакого Божественного страха; он никогда не содрогался, когда слышал крик из горящих башен земли:

“Venga Medusa; sì lo farem di smalto.”

Он уже каменный, и ему не нужна нежная рука, положенная ему на глаза, чтобы спасти его.

§ XLVIII. Я не имею в виду, что то, что я говорю в этом месте, применимо к творениям воображения. Мы здесь созерцаем мастера истинного гротеска не как творящего, а как *видящего* человека. Именно потому, что ужас вселенной вокруг него давит на его сердце, его работа является дикой; и поэтому во всем этом мы найдем свидетельство глубокого проникновения в природу. Его звери и птицы, какими бы чудовищными они ни были, будут иметь глубокие отношения с истиной. Он может быть невежественным человеком и плохо знаком с законами природы; он, безусловно, занятый человек, и у него не так много времени наблюдать за природой; но он никогда не видел, чтобы змея пересекала его путь, или птица порхала по небу, или ящерица нежилась на камне, не узнав так много о возвышенности и внутренней природе каждого из них, что отныне не позволит ему относиться к ним холодно. Возможно, он не умеет хорошо вырезать перья или чешую, но его создания, несмотря ни на что, будут кусаться и летать. Подлый рабочий - полная противоположность этому. Он никогда не чувствовал, никогда не смотрел на природу; и если он попытается подражать творчеству другого, все его штрихи будут сделаны наугад, и все его экстравагантности окажутся неэффективными; он может нахмурить брови, скривить губы, удлинить клюв и заострить зубы, но все это будет напрасно. Он может делать своих созданий отвратительными, но никогда не внушающими страха.

§ XLIX. Однако часто существует и другая причина различий, помимо этой. Поскольку истинный гротеск является выражением *покая* или игры *serious mind*, there is a false grotesque opposed to it, which is the result of the *full exertion* of а легкомысленного. Есть много гротескного, что создается с исключительной тщательностью и трудом, и на это затрачивается столько труда, как если бы речь шла о самом благородном предмете; так что рабочий, очевидно, больше не апатичен и не имеет оправдания для несвязанности мыслей или внезапного беспричинного страха. Если он сейчас вызывает ужас, то это должно быть в какой-то по-настоящему возвышенной форме. Его сила в его работе; и он не должен поддаваться внезапному юмору и приступам сумасбродной фантазии. Если он так поступает, то это, должно быть, потому, что его ум от природы легкомыслен или на какое-то время деградировал до сознательного стремления к легкомыслию. И в этом заключается реальное различие между низменным гротеском Рафаэля и Ренессанса, о котором говорилось выше, и истинным готическим гротеском. Гротески или арабески Ватикана и другие подобные работы, ставшие образцами орнамента в наше время, являются плодом великих умов, низведенных до низменных объектов. Тщательность, мастерство и наука, примененные к распределению листьев и нанесению фигур, интенсивны, достойны восхищения и точности; следовательно, они должны были создать грандиозную и серьезную работу, а не чепуховую ткань. Если мы можем в совершенстве нарисовать человеческую голову и являемся мастерами ее выражения и красоты, нам незачем отрезать ее и подвешивать за волосы на конце гирлянды. Если мы можем нарисовать человеческое тело во всем совершенстве его грации и движений, нам незачем отнимать у него конечности и

заканчивать его охапкой листьев. Или, скорее, наш поступок будет означать, что с нами что-то не так; что, если мы можем согласиться использовать наши лучшие силы для такой низкой и тщетной ерунды, должно быть, чего-то не хватает в самих силах; и что, какими бы искусными мы ни были или какими бы образованными, нам не хватает как серьезности, которая может воспринять благородную истину, так и вдумчивости, которая может испытывать благородный страх. Никакой Божественный ужас никогда не будет обнаружен в работе человека, который тратит колоссальные силы на создание игрушек; ибо первый урок, который этот ужас послан нам преподавать, - это ценность человеческой души и краткость земного времени.

§ L. И неужели, в таком случае, спросят, у нас никогда не будет изысканного или совершенного украшения? Неужели все украшения должны быть работой невежественных и грубых людей? Это не так; но точно пропорционально тому, как уменьшаются невежество и грубость, украшения должны становиться рациональными, а гротескность исчезать. Самые благородные уроки могут быть преподаны в украшении, самые торжественные истины заключены в нем. Книга Бытия, во всей полноте ее происшествий, во всей глубине ее значения, заключена в рамки-листы ворот Гиберти. Но арабески Рафаэля - это просто тщательно продуманная праздность. В них нет ни смысла, ни сердца; это неестественный и чудовищный аборт.

§ LI. Итак, этот переход гротеска в более высокое искусство, по мере того как ум рабочего наполняется лучшими знаниями и становится способным к более серьезному напряжению, происходит двумя путями. Либо, по мере того как его сила возрастает, он все больше и больше посвящает себя красоте, которую, как он теперь чувствует, способен выразить, и таким образом гротеск расширяется и смягчается до прекрасного, как в вышеупомянутом примере с "воротами Гиберти"; либо же, если ум мастера от природы склонен к мрачному созерцанию, несовершенство или апатия его работы перерастают в благородный ужас, пока мы не достигнем точки гротеска Альбера Дюрера, где время от времени игривость или апатия художника усиливается. художник переходит к совершенному возвышенному. Возьмем, к примеру, Адама и Еву. Когда он дал Адаму подержаться за сук с попугаем на нем и прикрепил к нему табличку с надписью "Альберт Дюрер Норикус фацибат, 1504 год", его разум был не в Раю. Он был наполовину увлечен игрой, наполовину апатичен по отношению к своему предмету, думая о том, как хорошо выполнять свою работу, как мудрый мастер-гравер, и как получить заслуженную награду в виде славы. Но он возвысился до истинно возвышенного в голове Адама и в глубокой правдивости каждого существа, населяющего лес. И снова в этом великолепном гербе с дамой и сатиром, когда он набрасывал развевающуюся драпировку туда-сюда вокруг шлема и плел изящную корону на лоб женщины, он был в своего рода игре; но этого нет в ужасном черепе на щите. И в "Рыцаре и смерти", и в драконах из иллюстраций к Апокалипсису нет ни игры, ни апатии; но их гротеск того ужасного рода, который лучше всего иллюстрирует природу смерти и греха. И это подводит нас к рассмотрению второго состояния ума, из которого развивается благородный гротеск, то есть настроения насмешки.

§ II. (B). Насмешка или Сатира. В предыдущей части этой главы, когда я говорил о видах искусства, которые создавались при воссоздании низших сословий, я говорил только о формах украшения, а не о выражении сатиры или юмора. Но представляется вероятным, что ничто так не освежает вульгарный ум, как некоторое упражнение этой способности, особенно над недостатками своих начальников; и что везде, где низшим слоям общества позволено свободно выражать себя, мы обнаружим, что юмор, более или менее едкий, становится главной чертой их работы. Производители классики и Ренессанса нового времени заставили замолчать

независимый язык действующего лица, его юмор и сатира канули в лету, которое в последнее время стало предметом особого изучения группы авторов, возглавляемой Чарльзом Диккенсом; вся эта мощь раньше была вложена в благородное искусство и навсегда нашла выражение в скульптурах собора. Никогда не считалось, что в таком положении было что-то диссонирующее или неподобающее, ибо строители, очевидно, очень глубоко чувствовали истину, о которой в наше время мы менее осведомлены; что безумие и грех в определенной степени синонимичны и что для человечества в целом было бы хорошо, если бы всех можно было заставить почувствовать, что зло столь же достойно презрения, сколь и ненависти. Так что порокам было позволено изображаться в самых нелепых формах, и все самое грубое остроумие рабочего было израсходовано на то, чтобы довершить деградацию существ, которые, как предполагалось, были им подвержены.

§ LIII. Даже сверхъестественные силы зла не были освобождены от этого вида сатиры. Ибо с какой бы ненавистью или ужасом ни относились к злым ангелам, одним из условий христианства было то, что на них также следовало смотреть как на побежденных; и это происходило не только в их великой битве с Царем Святых, но и в ежедневных и ежечасных битвах с самыми слабыми из Его слуг. По мере ограниченности способностей к абстрактному пониманию у рабочего благородство идеи духовной природы уменьшалось, и предания о столкновениях людей с дьяволами в повседневных искушениях представлялись в менее устрашающих обстоятельствах, пока силы, которые в такой войне почти всегда представлялись побежденными с позором, не стали, наконец, объектами не только ужаса, но и презрения.

Суеверия, которые представляли дьявола как принимающего различные презренные формы маскировки для достижения своих целей, способствовали этой постепенной деградации представлений и направляли изучение рабочего к самым странным и уродливым состояниям животного облика, пока, наконец, даже в самых серьезных предметах дьяволы чаще всего не становятся смешными, чем ужасными. На самом деле, этого нельзя полностью избежать, поскольку невозможно выразить сильную злобу без некоторого состояния деградации. Злоба, коварство и гордыня в их крайнем проявлении не могут быть написаны на благородных формах; и я не знаю никаких попыток изобразить сатанинский разум в ангельской форме, которые преуспели в живописи. Мильтону это удастся только потому, что он отдельно описывает движения ума и, следовательно, оставляет за собой свободу придать форме героический характер; но эта форма никогда не бывает достаточно отчетливой, чтобы ее можно было нарисовать. Данте, который не оставляет неясными даже внешние формы, унижает их до того, как почувствует в них демоническую природу; то же самое относится и к Джону Баньяну: я думаю, у обоих из них более твердая вера, чем у Мильтона, в свои собственные творения и более глубокое понимание природы греха. Мильтон делает своих извергов слишком благородными и упускает из виду мерзость, непостоянство и ярость зла. Его сатана обладает некоторыми достоинствами, не меньшими из-за того, что его применяют для достижения злых целей. Мужество, решимость, терпение, взвешенность в совете, причем последнее является в высшей степени мудрым и святым характером, в противоположность "Безумию" чрезмерного греха: и все это, если не поверхностная и фальшивая, то гладкая и художественная концепция. С другой стороны, я всегда чувствовал, что было особое величие в неопишуемой, неуправляемой ярости демонов Данте, постоянно сокращающей их собственные силы и разочаровывающей их собственные цели; глухая, слепая, безмолвная, невыразимая ярость, яростная, как молния, но отклоняющаяся от своей цели или бессмысленно обращающаяся против самой себя, и еще больше унижающаяся мерзостью формы и действия. Конечно, кое-что можно допустить в

отношении грубых чувств того времени, но я верю, что все такие люди, как Данте, были посланы в мир в то время, когда они могли лучше всего выполнять свою работу; и что, поскольку ему было предназначено дать человечеству наиболее полное представление как об Аде, так и о Рае, он родился и в стране, и во времена, которые представляли собой самое суровое противопоставление Ужаса и Красоты и позволили написать об этом в самых ясных выражениях. И поэтому, хотя в “Аду” есть отрывки, которые сейчас не смог бы написать ни один поэт, я считаю, что для них это тем более идеально. Ибо не может быть никаких сомнений в том, что одной из характеристик чрезмерного порока является непристойность, общая низость в мыслях и действиях, касающихся тела,⁴⁰ и что полный портрет этого не может быть дан без выделения, и что в самых сильных чертах проявляется эта тенденция к телесной деградации; что во времена Данте можно было сделать откровенно, но невозможно сейчас. И поэтому я считаю двадцать первую и двадцать вторую книги “Ада” наиболее совершенными изображениями дьявольской натуры, которые у нас есть; и в то же время, в их сочетании крайности ужаса (ибо мне кажется, что безмолвная быстрота первого демона, “*con l'ali aperte e sovra i piè leggiero*”, не может быть превзойдена по ужасности) с нелепыми действиями и образами, они представляют собой наиболее совершенные примеры ужасного гротеска, с которыми я знаком. Но весь “Ад” полон этого гротеска, так же как и “Королева фей”; и эти две поэмы вместе с работами Альбера Дюрера позволяют читателю изучить его в самых благородных формах, без привязки к готическим соборам.

§ ЛИВ. Итак, точно так же, как существуют низменные и благородные условия апатичного гротеска, так же существуют и условия этого сатирического гротеска. Состояние, которое можно ошибочно принять за это, описано выше как результат злобы людей, преданных удовольствиям, и при котором грубость и мерзость присущи рабочему в той же степени, что и его подчиненному, так что он предпочитает изображать порок и болезнь, а не добродетель и красоту, получая главное удовольствие от их созерцания; хотя он все еще насмехается над ними со всем тупым остроумием, какое только может быть в нем, потому что, как совершенно верно сказал Янг,

“Не в глупости не презирать дурака”.

§ ЛВ. Теперь легко отличить этот гротеск от его благородного аналога, просто наблюдая, примешаны ли к нему какие-либо формы красоты или достоинства или нет; ибо, конечно, благородный гротеск используется его мастером только для благих целей и для контраста с красотой; но низменный мастер не может постичь ничего, кроме низменного; и ни в одной части его работы не будет красоты, или, в лучшем случае, красоты, измеряемой линией и правилом и зависящей от законных форм черт. Но, не прибегая к этому тесту, а просто исследуя сам уродливый гротеск, будет обнаружено, что, если он принадлежит к базовой школе, в нем не будет, во-первых, Ужаса; во-вторых, в нем не будет Природы; и, в-третьих, в нем не будет Милосердия.

§ LVI. Во-первых, я говорю, никаких ужасов. Ибо низменная душа не боится греха и не испытывает к нему ненависти: и как бы она ни старалась сделать свою работу ужасной, в страхе не будет искренности; максимум, что она может сделать, - это сделать свою работу отвратительной.

Во-вторых, в этом не будет никакой Природы. По-видимому, одна из целей, предложенных Провидением при назначении форм животного создания, состоит в том, чтобы различные пороки, которым подвержено человечество, были выражены в них по отдельности так отчетливо, чтобы люди не могли не понять урок; в то же время эти пороки у низших животных можно было наблюдать без отвращения и ненависти, которые те же пороки возбуждали бы, если бы их видели у людей, и могли быть связаны с интересными чертами, которые в противном случае привлекли бы созерцание и вознаградили бы его. Таким образом, свирепость, хитрость, лень, недовольство, обжорство, нечистоплотность и жестокость проявляются, каждое в своей крайности, у различных животных; и выражены они так сильно, что, когда люди желают указать на те же пороки в связи с человеческими формами, они не могут сделать это лучше, чем заимствуя тут и там черты животных. И когда рабочий, таким образом, приходит к созерцанию животного царства, находя в нем нужные ему проявления порока, связанные с властью, благородством и свободой от болезней, если его ум находится в правильном тоне, он начинает интересоваться этим новым исследованием; и поэтому любой благородный гротеск полон наиболее восхитительной передачи характера животных. Но низменный рабочий не способен проявлять интерес такого рода; и, будучи слишком тупым, чтобы оценить, и слишком праздным, чтобы выполнить тонкие и замечательные линии, от которых зависит выражение низшего животного, он довольствуется вульгарным преувеличением и оставляет свою работу столь же фальшивой, сколь и чудовищной, нагромождением тупой злобы и непристойного невежества.

§ LVII. Наконец, в этом не будет Пощады. Везде, где сатира благородного гротеска направлена на человеческую природу, она делает это с большой печалью, смешанной с негодованием: в ее высших формах присутствует бесконечная нежность, как у шута в "Лире"; и даже в своем более беспечном или горьком сарказме она никогда полностью не упускает из виду лучшую природу того, на что она нападает, и не отказывается признать ее искупительные или простительные черты. Но низменный гротеск не знает жалости: он радуется беззаконию и существует только для того, чтобы клеветать.

§ LVIII. У меня нет места, чтобы проследить различные формы перехода, которые существуют между двумя крайностями великого и низменного в сатирическом гротеске. Читатель должен всегда помнить, что, хотя между лучшим и худшим существует бесконечное расстояние, в этом роде промежутки заполняются бесконечными состояниями, более или менее склоняющимися ко злу или добру; нечистота и злоба постепенно проникают в более благородные формы, а изобретательность и остроумие возвышают низшие, в соответствии с бесчисленным смешением элементов человеческой души.

§ LIX. (C). Неуправляемость воображения. Читатель всегда должен помнить, что если бы объекты ужаса, в которых находит свое воплощение ужасный гротеск, рассматривались в их истинном свете и со всей энергией души, они перестали бы быть гротескными и стали бы совершенно возвышенными; и что, следовательно, это некоторое сокращение силы или воли к созерцанию и некоторое последующее искажение ужасного образа, в котором состоит гротеск. Теперь это искажение происходит, как утверждалось выше, тремя способами: либо через апатию, сатиру, либо через неуправляемость воображения. Именно эту последнюю причину гротеска мы, наконец, должны рассмотреть, а именно ошибочность и дикость ментальных впечатлений, вызванных страхом, воздействующим на сильные силы воображения, или неспособностью человеческих способностей постичь высшие истины.

§ LX. Гротеск, который является всем людям в тревожном сновидении, является наиболее понятным примером такого рода, но также и самым постыдным; воображение в данном случае совершенно лишено всякой помощи разума и неспособно к самоуправлению. Я полагаю, однако, что самые благородные формы силы воображения также в некотором роде неуправляемы и имеют в себе что-то от характера снов; так что видение, какого бы рода оно ни было, приходит непрошеным и не подчиняется провидцу, но покоряет его и заставляет говорить как пророк, не имея власти над своими словами или мыслями.⁴¹ Только если весь человек обучен в совершенстве, а его ум спокоен, последователен и силен, видение, которое приходит к нему, видится как в совершенном зеркале, безмятежно и в согласии с рациональными силами; но если ум несовершенен и плохо тренирован, видение видится как в разбитом зеркале, со странными искажениями и несоответствиями, все страсти сердца отражаются на нем поперечной рябью, пока от него не останется и следа нетронутого. Так что, строго говоря, воображением никогда не управляют; оно всегда является правящей и Божественной силой; а остальной человек для него всего лишь инструмент, на котором оно звучит, или табличка, на которой оно пишет; ясно и возвышенно, если воск гладкий, а струны настоящие, гротескно и дико, если они испачканы и порваны. И, таким образом, “Илиада”, “Ад”, “Путешествие пилигрима”, “Королева фей” - все это настоящие сны; только сон людей, к которым они пришли, был глубоким, живым сном, который посылает Бог, в нем есть святость, как в смерти, открывающей тайны.

§ LXI. Теперь внимательно понаблюдайте в этом вопросе за разницей между тусклым зеркалом и искаженным; и не вините меня за то, что я слишком далеко зашел в аналогии, ибо это позволит мне во всех отношениях яснее объяснить, что я имею в виду. Умы большинства людей - это тусклые зеркала, в которых вся истина видна, как говорит нам Святой Павел, мрачно: это самый распространенный и самый фатальный недостаток; притупление сердца и затуманивание зрения, возрастающие до полной черствости и слепоты; Сатана дышит на стекло, так что, если мы не будем усердно разгонять туман, оно не примет никакого изображения. Но даже в той мере, в какой мы способны это делать, нам все равно следует опасаться искажения, хотя и не до такой же степени, поскольку мы можем в некотором роде допустить искажение изображения, если только сможем ясно его видеть. И падшая человеческая душа, в лучшем случае, должна быть подобна уменьшающемуся стеклу, да к тому же разбитому, для могущественных истин окружающей ее вселенной; и чем шире кругозор ее взгляда и чем обширнее истины, в которые она проникает, тем более фантастическими могут быть их искажения, поскольку ветры и испарения больше всего беспокоят поле зрения телескопа, когда оно достигает наибольшего расстояния.

§ LXII. Итак, пока истина видится воображению⁴² в ее целостности и спокойствии, видение возвышенно; но пока оно сужено и нарушено непоследовательностью человеческих способностей, оно становится гротескным; и, казалось бы, редко бывает, чтобы какая-либо очень возвышенная истина запечатлевалась в воображении без некоторой гротескности в ее аспекте, пропорциональной степени *уменьшения широты* понимания, которое дается ей. Почти все сны, описанные в Библии, — сны Иакова, Иосифа, фараона, Навуходоносора - гротескны; и почти все сопутствующие декорации в книгах Пророка Иезекииля и Апокалипсисе. Таким образом, сон Иакова открыл ему служение ангелов; но поскольку это служение не могло быть увидено или понято им во всей его полноте, оно сузилось для него до лестницы между небом и землей, что было гротеском. Два сна Иосифа, очевидно, должны были стать знаками непоколебимости Божественного замысла по отношению к нему, поскольку обладали ясностью

особого пророчества; однако они были облечены в такие образы, чтобы не сообщать ему преждевременно о его судьбе и быть понятыми только после их исполнения. Солнце, луна и звезды были в тот период и действительно являются во всей Библии символами высшей власти. Иосифу не было открыто, что он будет господином над всем Египтом; но изображение его семьи символами самого величественного владычества, и все же как подвластной ему, должно было впоследствии быть воспринято им как отчетливо пророческое указание на его собственную верховную власть. Ему не было открыто, что поводом для особого унижения его братьев перед ним должен был стать их приход за зерном; но когда это событие произошло, разве он не должен был почувствовать, что в виде пшеничных снопов, которые впервые показали их подчинение ему, была пророческая цель? И эти два изображения солнца, склоняющегося в поклоне, и снопов, склоняющихся ниц, — ограниченные и несовершенные намеки на великую истину, которую все же нельзя было передать иным способом, — оба гротескны. Коровы фараона, поедающие друг друга, золото и глина на изображении Навуходоносора, четыре зверя, полных глаз, и другие образы Иезекииля и Апокалипсиса - гротески того же рода, на которых мне нет необходимости далее настаивать.

§ LXIII. Такие формы, однако, возможно, следовало бы выделить в отдельную рубрику, как Символический гротеск; но элемент благоговения присутствует в них настолько сильно, что для всех наших нынешних целей оправдывает их отнесение к другим разновидностям ужасного гротеска. Ибо даже если само по себе символическое видение не страшно, смысл того, что может быть скрыто за ним, становится еще более ужасным пропорционально незначительности или странности самого знака; и я верю, что этот трепет смешанного сомнения, страха и любопытства лежит в самом корне восторга, который человечество испытывает от символизма. Это была не случайная необходимость передачи истины с помощью образов вместо слов, что привело к ее повсеместному распространению везде, где искусство было на подъеме; но Божественный страх, который неизбежно следует за пониманием того, что вещь другая и больше, чем кажется; и который, по-видимому, стал особенно привлекательным для человеческого сердца, потому что Бог хотел, чтобы мы поняли, что это верно не только для выдуманных символов, но и для всех вещей, среди которых мы живем; что в них заключен более глубокий смысл, чем может увидеть глаз или услышать ухо; и что все видимое творение - всего лишь бранный объект. символ вечных и истинных вещей. Иногда вдумчивые люди не могли не удивляться тому, с какой любовью, век за веком, Церковь лелеяла веру в то, что четыре живых существа, окружавшие апокалиптический престол, были символами четырех Евангелистов, и с радостью использовала эти формы в своем изобразительном учении; что тельцу, льву, орлу и зверю с человеческим лицом христианский мир во все века предпочитал величие человеческих форм как выражение евангельской силы и вдохновения; и что причудливые гротескные, неуклюжие и часто смехотворные образы, изображенные на Апокалиптическом престоле, были символами четырех Евангелистов. карикатуры даже на изображенных животных должны были восприниматься всеми людьми не только с удовлетворением, но и с благоговением и вытеснили бы все попытки изобразить характеры и личности самих авторов Евангелий (за исключением нескольких случаев, ограниченных главным образом произведениями, выполненными без определенной религиозной цели); - это, говорю я, могло бы показаться нам более чем странным, если бы мы сами не разделяли благоговейный трепет и все еще удовлетворены символом, и это справедливо. Для того, осознаем мы это или нет, есть в наших сердцах, как мы взирали на жестокие формы, что есть такие святое значение, признание того, что он не был Матфей, ни Марк, ни Лука, ни Иоанн, в которых евангелие Христа было

распечатано: а что невидимое его, от начала творения ясно видно, понимается то, что сделал; что весь мир, и все, что в нем, будь оно низким или высоким, большой или маленький, является постоянным Евангелие; и что как язычники, в их отчуждении от Бога, изменить свою славу в образ, подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим скотом, Христианского, в своем подходе к Богу, чтобы отменить эту работу, и, чтобы изменить тленным в образ Славы его; верить, что нет ничего так база в сотворении мира, но что наша вера может дать ему крылья, которые должны поднять нас в общение с небом; и что, с другой стороны, нет ничего столь грозной и столь славного в сотворении мира, но что это означает символ Евангелия Христова, и вещи, которые он приготовил для любящих его.

§ LXIV. И легко понять, если мы проследим за этой мыслью, как, когда однажды символический язык был усвоен разумом и его торжественность ощущалась во всей своей полноте, не было никакой вероятности обидеться на каких-либо отталкивающих или слабых персонажей в исполнении или концепции. Не было такой низменной формы, такого заурядного происхождения, но, если рассматривать их в этом свете, они могли бы стать возвышенными; чем сильнее фантазия и вернее энтузиазм, тем больше была бы вероятность того, что они получают удовольствие от созерцания символов, тайна которых усиливалась кажущейся незначительностью, или в которых святость и величие смысла контрастировали с крайней неуклюжестью внешней формы: не просто с неуклюжестью, но даже с любым проявлением злобы или низости; созерцатель не испытывал отвращения даже от этого, но понимал, что, поскольку символы кажутся незначительными, святость и величие смысла контрастируют с крайней грубостью внешней формы. кажущееся зло в рамках творения не отменяло его Божественного авторства, поэтому зло или несовершенство символа также не отменяли его Божественного послания. И таким образом, иногда создатель в конце концов становился распутным в своих призывах к благочестию своего истолкователя и безрассудно изливал нечистоту и дикость своего собственного сердца ради простого удовольствия видеть, как они покрываются чистым золотом святилища из-за религии их созерцателя.

§ LXV. Однако не в каждом символическом предмете устрашающий гротеск воплощается в полной мере. Элемент искажения, который воздействует на интеллект, когда он имеет дело с предметами, превышающими его надлежащие возможности, ничто по сравнению с тем, что он получает от непосредственных впечатлений ужаса. Именно трепет человеческой души перед лицом смерти больше всего тревожит образы на интеллектуальном зеркале и придает им обрывочность и ужасность сновидений. И от созерцания смерти и мук, которые следуют по ее стопам, в сердцах людей возникает множество странных и непреодолимых суеверий, которые, более или менее меланхолические или величественные в зависимости от достоинства ума, который они производят, все же никогда не лишены определенной гротескности, вытекающей из паралича разума и чрезмерного возбуждения фантазии. Я не имею в виду отрицать реальное существование духовных проявлений; я никогда не взвешивал свидетельства по этому вопросу; но они, если таковые существуют, нас здесь не интересуют. Гротеск, который мы исследуем, возникает из того состояния ума, которое, по-видимому, естественным образом следует за размышлением о смерти и при котором фантазия приводится в болезненное действие ужасом, сопровождаемым верой в духовное присутствие и в возможность духовного явления. Отсюда развиваются его самые возвышенные, потому что наименее добровольные творения, которым способствуют устрашающие явления природы, которые в любом случае являются служителями смерти, и в первую очередь направляются особой жуткостью выражения скелета, который сам

по себе является разновидностью ужасного гротеска по отношению к совершенному человеческому телу.

§ LXVI. Так, впервые рожденные из пыльной и устрашающей белизны склепа, но смягченные в своих формах самыми святыми человеческими чувствами, возникли дикие и чудесные образы, видимые сквозь слезы, которые так много веков владели нашими северными сердцами. Силы внезапного разрушения, таящиеся в лесах и водах, в скалах и облаках; —духи келпи и гнома, Лурлея и Гарца; призрак и зловещий фантом; спектры второго зрения; различные концепции мстящего или измученного призрака, преследующего виновного в преступлении или искупающего его совершение; и наполовину вымышленные и созерцательные, наполовину визионерские и верные образы присутствия самой смерти, выполняющей свою повседневную работу в обителях болезни и греха и ожидающей своего часа в крепостях силы и высоких высот. места удовольствий; они, отчасти унижая нас инстинктивным и парализующим ужасом, с которым их сопровождают, и отчасти облагораживая нас, направляя наши мысли к пребыванию в вечном мире, заполняют последний и самый важный круг в том великом царстве темной и искаженной силы, подданными которого мы все должны быть в той или иной степени, пока смертность не поглотит жизнь; пока воды последней реки без брода не перестанут катить свой непрозрачный объем между нами и светом небес, и ни смерть не встанет между нами и нашими братьями, ни символы между нами и нашим Богом.

§ LXVII. Теперь, я полагаю, мы получили представление, приближающееся к завершенности, о различных областях человеческих чувств, которые связаны с развитием этой своеобразной формы искусства. Нам остается только как можно короче отметить, какие факты из реальной истории гротеска имеют отношение к нашей непосредственной теме.

Из того, что мы увидели в его природе, мы должны, я думаю, прийти к одному наиболее важному выводу; что там, где человеческий разум здоров и энергичен во всех своих пропорциях, велик в воображении и эмоциях не меньше, чем в интеллекте, и не подавлен чрезмерным или ожесточенным преобладанием простых мыслительных способностей, там гротеск будет существовать в полной силе. И, соответственно, я верю, что нет более надежного критерия величия периодов, наций или людей, чем развитие среди них благородного гротеска, и нет более надежного критерия сравнительной малости или ограниченности того или иного рода, чем отсутствие гротескных изобретений или неспособность их понять. Я думаю, что центральным человеком всего мира, представляющим в совершенном равновесии творческие, моральные и интеллектуальные способности в их наивысшем проявлении, является Данте; и в нем гротеск сразу достигает самого отчетливого и благородного развития, до которого он когда-либо был доведен в человеческом разуме. Два других величайших человека, которых произвела Италия, Микеланджело и Тинторет, демонстрируют тот же элемент с не меньшей изначальной силой, но в одном из них подавленный его наукой, а в обоих - духом эпохи, в которую они жили; никогда, однако, не отсутствующий даже в Микеланджело, но постоянно прокрадывающийся странным и призрачным образом, скрывающийся в складках одежды и пучках растрепанных волос, в нагромождении скалистых ветвей и облачных драпировок; а у Тинторет он управляет всеми концепциями его величайших произведений до такой степени, что они являются примером для подражания. загадка или оскорбление даже по сей день для всех мелких приверженцев формальной критики. Вряд ли мне нужно говорить о гротеске в нашем собственном Шекспире, равно как и о его непереносимости для его французских критиков;

равно как и о гротеске Эсхила и Гомера в противовес низшим греческим писателям; и поэтому я верю, что его можно найти во все периоды в умах любого первого уровня.

§ LXVIII. Как показатель величия наций, это менее надежный критерий, или, скорее, мы не так хорошо согласны со значением термина “величие” применительно к ним. Нация может произвести большое впечатление и занять высокое место в мировой истории благодаря временному энтузиазму или ярости своих масс, не будучи по-настоящему великой; или, с другой стороны, дисциплина морали и здравого смысла может увеличить ее физическую мощь или возвысить ее благосостояние, в то время как ее творческие способности постоянно уменьшаются. И еще: народ может настолько определенно повести за собой весь остальной мир в одном направлении, что заслужит уважение, которое ему причитается не по справедливости, если судить по всеобщим признакам. Таким образом, греки довели до совершенства скульптуру человеческого тела; облекли свою литературу в дисциплинированную форму, которая придала ей особую власть над определенными состояниями современного сознания; и были самой тщательно образованной расой, которую когда-либо видел мир; но я полагаю, что через несколько лет мы больше не будем считать их более великим народом, чем египтяне или ассирийцы.

§ LXIX. Если, таким образом, избавившись, насколько это возможно, от предрассудков, обусловленных только школьным обучением, оставшимся от системы Возрождения, мы зададимся целью выяснить, у каких рас человеческая душа, взятая в целом, достигла своего наивысшего великолепия, мы обнаружим, я полагаю, две великие семьи людей, одну с Востока и Юга, другую с Запада и Севера: одна включает египтян, евреев, арабов, ассирийцев и персов; другая, я не знаю, откуда взявшаяся, но, по-видимому, происходящая из Скандинавии и наполняющая все человечество. вся Европа с ее нормандской и готической энергетикой. И в обеих этих семьях, где бы они ни предстали в своем предельном благородстве, гротеск развивается во всей своей предельной энергии; и я даже не знаю, кем больше восхищаться: крылатыми быками из Ниневии или крылатыми драконами Вероны.

§ LXX. Читатель, который прежде не обращал своего внимания на этот предмет, может, однако, поначалу столкнуться с некоторыми трудностями в различении благородного гротеска этих великих наций и варварского гротеска простых дикарей, как это видно в творчестве индусов и других индийских народов; или, что еще более грубо, в творчестве законченных дикарей тихоокеанских островов; или, если, как следует надеяться, он инстинктивно чувствует разницу, он все же может столкнуться с трудностями в определении, в чем эта разница заключается. Но, поразмыслив, он обнаружит, что благородный гротеск *предполагает истинное понимание красоты*, хотя разум может намеренно обратиться к другим образам или рука решительно остановится на пороге совершенства, которого ей не удастся достичь, если она попытается; в то время как гротеск жителя Сандвичевых островов не предполагает восприятия или воображения чего-либо, превосходящего ее саму. Он обнаружит, что в той точной пропорции, в какой гротеск является результатом неспособности воспринимать красоту, он становится диким или варварским; и что в нем можно обнаружить много стадий прогресса даже в его лучшие времена, много по-настоящему дикого гротеска, встречающегося в прекрасные готические периоды, смешанного с другими формами постыдного гротеска, являющегося результатом порочных наклонностей или низменного спортивного азарта. Нет ничего более загадочного в

истории человеческого разума, чем способ, которым грубые и нелепые образы смешиваются с самыми торжественными сюжетами в произведениях средневековья, будь то скульптура или иллюминация; и хотя по большей части такие несоответствия следует объяснять различными принципами, которые я выше пытался определить, во многих случаях они явно являются результатом порока и чувственности. Всеобщее величие серьезности эпохи неспособствует восстановлению человеческой природы; и было бы странно, если бы среди искусства даже лучших периодов, когда это искусство было доверено мириадам работников, мы не нашли никаких проявлений нечестия, безумия или нечистоты.

§ LXXI. Нужно только добавить, что в благородном гротеске, поскольку он частично является результатом болезненного состояния силы воображения, сама эта сила всегда будет проявляться в высокой степени; и что, следовательно, наша способность судить о ранге гротескного произведения будет зависеть от степени, в которой мы в целом ощущаем присутствие изобретательности. Читатель может частично испытать эту силу на себе, обратившись к Табличке, приведенной в начале этой главы, на которой слева изображен образец благородного и изобретательного гротеска, голова льва-символа Святого Марка из веронской готики; другая - голова, представленная в качестве выступа на фундаменте Корнер-делла-Реджина в Венеции, совершенно лишенная изобретательности, ставшая просто чудовищной из-за преувеличения глазных яблок и щек, и в целом характерная для того венецианского гротеска позднего Возрождения, которым мы в настоящее время занимаемся более непосредственно. .43

§ LXXII. Развитие этого гротеска происходило по иным законам, чем те, которые регулируют его в любом другом европейском городе. Ибо, каким бы великим, как мы видели, ни был византийский ум в других направлениях, он был отмечен как ум приходящей в упадок нации отсутствием элемента гротеска; и, благодаря его влиянию, ранняя венецианская готика оставалась ниже всех других школ в этом особом характере. Ничто не может быть более замечательным, чем его мгновенный провал в любой попытке изобразить нелепые или внушающие страх образы, особенно если сравнить его с великолепным гротеском соседнего города Вероны, в котором полностью господствовало ломбардское влияние. И только после того, как были разорваны последние нити связи с Константинополем, сила венецианского разума смогла проявиться в этом направлении. Но тогда у него появился новый враг, с которым ему пришлось столкнуться. Законы эпохи Возрождения полностью ограничили его воображение в архитектуре; и он мог получить разрешение на самовыражение, только начав с работ венецианских художников, наполнив их обезьянами и карликами, даже среди самых серьезных сюжетов, и приведя Веронезе и Тинторете к самым неожиданным и диким фантазиям о форме и цвете.

§ LXXIII. Мы можем быть глубоко благодарны за это своеобразное сохранение готического гротеска до последних дней Венеции. Во всей остальной Европе она была наиболее сильной во времена несовершенного искусства; великолепно могущественной на протяжении всего тринадцатого века, постепенно укрощенной в четырнадцатом и пятнадцатом и угасшей в шестнадцатом среди анатомии и законов искусства. Но в Венеции его не приняли, когда он торжествовал в другом месте, и он бежал в лагуны в поисках убежища, когда в другом месте его угнетали. Венецианские художники облачили его в парадные одежды и оказали ему такие почести, каких он никогда не удостоивался в дни своего широчайшего господства; в то время как, в свою очередь, он даровал их картинам ту полноту, пикантность, четкость деталей и

мозаичное переплетение фантазий, попеременно блестящих и возвышенных, которые были именно тем, что больше всего требовалось для развития их неприступной цветовой мощи.

§ LXXIV. Однако, заметьте, из этого ни в коем случае не следует, что из-за того, что гротеск не появляется в искусстве нации, в национальном сознании не существует его смысла. За исключением карикатурной формы, ее едва ли можно проследить в современной английской работе; но умы наших рабочих полны ею, если бы мы только позволили им придать ей форму. Они ежедневно выражают это в жестях и насмешках, но им не разрешается делать это там, где это было бы полезно. Подобным же образом, хотя византийское влияние вытеснило его в ранней венецианской архитектуре, оно всегда присутствовало в сознании венецианцев и проявлялось в различных формах национальных обычаев и праздников; *действовало* гротескно, полно остроумия, чувства и добродушия. Церемония вручения шляпы и апельсина, описанная в начале этой главы, является одним из множества примеров. Другой, более грубый и чрезвычайно характерный, был учрежден в двенадцатом веке в память о покорности Вольдариха, патриарха Аквилеи, который, подняв оружие против патриарха Градо и потерпев поражение и попав в плен к венецианцам, был приговорен не к смерти, а к тому, чтобы каждый год в “Жирный четверг” посылать дожу шестьдесят два больших хлеба, двенадцать жирных свиней и быка; бык, как понимается, представляет патриарха, а двенадцать свиней - его духовенство; и церемонии этого дня, состоящие в том, чтобы принести дожу шестьдесят два больших хлеба, двенадцать жирных свиней и быка. обезглавливание этих представителей и распределение их суставов среди сенаторов; вместе с символическим описанием нападения на Аквилею путем возведения деревянного замка в комнатах герцогского дворца, который *дож и Сенат* атаковали и разрушили дубинками. Пока дож и Сенат были по-настоящему царственными и благородными, они были довольны продолжением этой церемонии; но когда они стали гордыми и эгоистичными и своей роскошью разрушали и себя, и государство, они сочли это несовместимым с их достоинством, и, по мнению Сената, она была отменена в 1549 году.⁴⁴

§ LXXV. Благодаря этим и другим подобным проявлениям гротескный дух прослеживается во всей силе венецианского народа. Но опять же: необходимо, чтобы мы тщательно различали это от духа простого легкомыслия. В пятой главе я сказал, что венецианцы были определенно серьезным народом, серьезным, то есть в том смысле, в каком англичане - более серьезный народ, чем французы; хотя обычное общение наших низших классов в Лондоне имеет оттенок юмора, который, я полагаю, не прослеживается у парижского населения. Одно дело предаваться игривому отдыху, и другое - быть преданным погоне за удовольствиями: и веселость сердца во время реакции после тяжелого труда, оживляемая удовлетворением от выполненного долга или совершенного результата, вполне совместима с глубокой внутренней серьезностью характера, нет, даже в некотором роде возникает естественным образом; это последнее является именно тем состоянием ума, которое, как мы видели, ведет к богатейшему развитию игривого гротеска; в то время как, напротив, постоянная погоня за удовольствием лишает душу всякой живости и эластичности и оставляет ее в покое. оно неспособно к веселой шутке, способно только на то, что горько, подло и глупо. Таким образом, на протяжении всей ранней карьеры венецианцев, хотя и много шуток, нет легкомыслия; напротив, есть глубокая серьезность как в их стремлении к коммерческим и политическим успехам, так и в их преданности религии, ⁴⁵ что постепенно привело к формированию того в высшей степени искусного сочетания непоколебимой решимости с тайной задумчивостью, которое так странно, иногда так мрачно, отличает характер венецианцев во времена их наивысшего могущества,

когда серьезность была оставлена, но добросовестность уничтожена. И если есть какой-то признак, по которому венецианское лицо, каким оно запечатлено для нас в самой жизни, сохранилось в школе портретной живописи, которой нет равных (главным образом потому, что ни в одном портрете никогда не было столь благородных сюжетов), — я говорю, что если и есть что-то более примечательное в венецианских чертах, то это глубокая задумчивость и торжественность. В других регионах Италии достоинство голов, встречающихся в самых знаменитых композициях, явно обусловлено чувством художника. Он явно возвысил или идеализировал свои модели и, кажется, всегда скрывал недостатки окружающей его человеческой натуры, так что лучшая его работа - это та, которая наиболее точно отражает цвет его собственного ума; и наименее впечатляющая, если не наименее ценная, та, которая, кажется, была незатронутой и неизменной портретной живописью. Но в Венеции все обстоит с точностью до наоборот. Настрой художника часто кажется в какой-то степени легкомысленным или чувственным; он наслаждается костюмами, бытовыми и гротескными происшествиями, а также изучением обнаженных форм. Но в тот момент, когда он определенно отдает себя портретной живописи, все становится благородным и серьезным; чем буквальнее его работа, тем величественнее; и тот же художник, который мало что может сделать сверх того, что является обычным при написании мадонны или апостола, поднимется до неприступного величия, когда его объектом будет член Сорока или мастер Монетного двора.

Таковы, таким образом, были общий тон и прогресс венецианского сознания вплоть до конца семнадцатого века. Во-первых, серьезный, религиозный и искренний; затем, хотя все еще серьезный, сравнительно лишенный совестливости и склонный скатываться к суровой и тонкой политике: в первом случае дух благородного гротеска вообще не проявлялся в искусстве, а только в речи и действии; во втором случае он проявлялся в живописи, через аксессуары и живость композиции, в то время как в портретной живописи всегда сохранялось совершенное достоинство. Быстро развивалась третья фаза.

§ LXXVI. Еще раз, и в последний раз, позвольте мне отсылать читателя к важной эпохе смерти дожа Томазо Мочениго в 1423 году, давно обозначенной как начало упадка венецианского могущества. Это начало отмечено не просто словами умирающего принца, но большим и ясно читаемым знаком. Записано, что при восшествии на престол его преемника Фоскари “*Si festeggio dalla citta uno anno intero*”: “Город праздновал целый год”. В детстве Венеция со слезами на глазах сеяла урожай, который ей предстояло собрать в радости. Теперь она посеяла в смехе семена смерти.

С тех пор год за годом нация с еще большей жадной пила из источников запретных удовольствий и рыла источники, доселе неизвестные, в темных уголках земли. В изобретательности потворства своим желанием, в разнообразии тщеславия Венеция превзошла города христианского мира, как в древности она превосходила их силой духа и преданностью; и как когда-то сильные мира сего стояли перед ее судилищем, чтобы принять решения ее правосудия, так и теперь молодежь Европы собралась в ее роскошных залах, чтобы научиться у нее искусству наслаждения.

Проследивать шаги ее окончательного разорения столь же бессмысленно, сколь и болезненно. Это древнее проклятие было на ней, проклятие городов равнины: “Гордыня, изобилие хлеба и изобилие праздности”. Внутренним пламенем своих собственных страстей, столь же роковым,

как огненное царствование Гоморры, она была изгнана со своего места среди народов; и ее пепел засоряет русла мертвого соленого моря.

27 Мутинелли, *Annali Urbani*, lib. i. стр. 24; и Хроника 1738 года, цитируемая Галличчиолли: “*attrovandosi allora la giesia de Sta. Maria Formosa sola giesia del nome della gloriosa Vergine Maria.*”

28 Или от яркости облака, согласно падре, оформившему “*Memorie delle Chiese di Venezia*”, том iii. стр. 7. Сравните Corner, стр. 42. Эта первая церковь была построена в 639 году.

29 Возможно, и Корнер, и Падре основывали свою размытую информацию на короткой фразе Сансовино: “Финал, начало 1075 года, ридотта и исполнение Паоло Барбетты, модель корпорации меццо-делла-кьеца ди Сан Марко”. Сансовино, однако, указывает 842 год, а не 864, в качестве даты первой перестройки.

30 Или, по крайней мере, для его основных семейств. Смотрите [Приложение 8](#), “Ранние венецианские браки”.

31 “*Nazionale quasi la cerimonia, perciocche per essa nuovi difensori ad acquistar andava la patria, sostegni nuovi le leggi, la Liberta.*”—*Mutinelli*.

32 “Вестита, по борьбе с усо, ди бянько, и с чем-то немногочисленным, что касается спорта, состязания по фильму оро”. “Одетая по древнему обычаю в белое, с распущенными по плечам волосами, перевитыми золотыми нитями”. Именно тогда ее впервые вывели из ее комнаты, чтобы показать гостям, приглашенным на свадьбу. “И когда форма бракосочетания пройдена, ее ведут под звуки свирелей, труб и других музыкальных инструментов по комнате, *все время безмятежно танцуя и кланяясь перед гостями* (*ballando placidamente, e facendo inchini ai convitati*); и так она возвращается в свою комнату; и когда прибывают другие гости, она снова выходит и совершает круг по комнате. И это повторяется в течение часа или чуть больше; а затем в сопровождении множества дам, которые ждут ее, она садится в гондолу без фельце (балдахина) и, сидя на несколько приподнятом сиденье, покрытом коврами, в сопровождении множества гондол, следующих за ней, она отправляется навестить монастыри, где бы у нее ни были родственники”.

Сансовино, 33 года.

34 По-английски - “Мальмси”. Читатель найдет весьма забавный отчет о переговорах между англичанами и венецианцами, касающихся снабжения Лондона этим вином, в переводе документов Джустиниани, сделанном мистером Брауном. См. [Приложение IX](#).

35 “*XV. diebus et octo diebus ante festum Mariarum omni anno.*”—*Galliciolli*. Те же меры предосторожности были приняты и перед праздником Вознесения Господня.

[Дом Виттуры](#), 36.

37 краеугольный камень арки на ее западной стороне, обращенной к каналу.

38 Надписи следующие:

Слева от считывателя.

“VINCENTIUS CAPELLUS MARITIMARUM
RERUM PERITISSIMUS ET ANTIQUORUM
LAUDIBUS PAR, TRIREMIUM ONERARIA
RUM PRÆFECTUS, AB HENRICO VII. BRI
TANNIÆ REGE INSIGNE DONATUS CLAS
СЕСТРА ЛЕГАТА против IMP. НАЗВАНИЕ. ПОСЛЕДНИЙ КЛАСС
SEM DEDUXIT, COLLAPSAM NAVALEM DIS
CIPLINAM RESTITUIT, AD ZACXINTHUM
AURIÆ CÆSARIS LEGATO PRISCAM
VENETAM VIRTUTEM OSTENDIT.”

Справа от считающего устройства.

“IN AMBRACIO SINU BARBARUSSUM OTTHO
MANICÆ CLASSIS DUCEM INCLUSIT
POSTRIDIE AD INTERNITIONEM DELETU
RUS NISI FATA CHRISTIANIS ADVERSA
VETUISSENT. В РИЗОНИКО - СИНУ - КАСТРО - НОВО
EXPUGNATO DIVI MARCI PROCUR
UNIVERSO REIP CONSENSU CREATUS
IN PATRIA MORITUR TOTIUS CIVITATIS
MÆRORE, ANNO ÆTATIS LXXIV. MDCXLII. XIV. КАЛ, СЕНТЯБРЬ”.

39 Однако Любовь Божья всегда проявляется в преобладании или большей сумме добра в конечном итоге, но никогда в уничтожении зла. Современные сомнения в вечном наказании являются следствием не столько благожелательности, сколько слабости рассудка. Каждый признает, что Бог из конечного зла извлекает конечное добро. Почему бы, следовательно, не создать бесконечное добро из бесконечного зла?

40 Позвольте читателю изучить, в связи с этим предметом, общий характер языка Яго.

41 это противопоставление искусства Вдохновение-это долго и грациозно остановился на Платона, в своей “Phædrus,” используя, в ходе его рассуждений, чуть ли слова Святого Павла: καλλιὸν μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ Θεοῦ τῆς παρ’ ἀνθρώπων γιγνομένης: “это свидетельство древних, что безумие, что от Бога, это благороднее, чем мудрость, которая является человеческим;” и снова, “Тот, кто готовит себя к любой работе, с которыми музы должны делать” (я. Эл. в любом из изящных искусств) “без безумия, думая, что искусство только

он может сделать свою работу достаточно будет найдено даром и способны, и работа умеренность и рационализм будут толкать в сторону и затемняется, что вдохновения.” Пассажи на тот же счет, относящиеся особенно к поэзии, бесчисленны почти у всех древних авторов; но в этом произведении Платона предполагается охватить весь круг изящных искусств.

Никто, знакомый с другими частями моих сочинений, не подумает, что я сторонник праздного доверия воображению. Но в наши дни столь же необходимо утверждать превосходство гения, как и необходимость труда; ибо, пожалуй, никогда не было периода, в который особый дар художника был бы так мало замечен, в который прилагалось бы так много и так напрасно усилий заменить его изучением и тяжелым трудом. Особенно это было в случае с немецкой школой, и мало найдется более прискорбных примеров человеческих ошибок, чем то, как низшие представители этой школы, люди, изначально и навсегда лишенные способности к живописи, принуждают себя к неестественному, обременительному, заученному выращиванию безвкусных плодов и проводят тяжелую жизнь, неясно и слабо излагая на холсте философию, если таковая существует, которую десятиминутная работа сильного человека превратила бы в здоровую практику или простые слова. Я не знаю ничего более меланхоличного, чем вид огромной немецкой карикатуры, с ее объективной и субъективной сторонами; и мифологическим разделением, и символическим разделением, и разделением человеческого и Божественного; ее аллегорическим смыслом и буквальным смыслом; и идеальной точкой зрения, и интеллектуальной точкой зрения; ее героизмом в хорошо сделанных доспехах и нахмуренных бровях; ее героизмом грациозной позы и заплетенных волос; ее переплетенной паутиной чувств, и благочестия, и философии, и анатомии, и истории, все глубокое: и двадцать невинных штрихов рукой одного Художника, созданного Богом. бедный старый Бассан или Бонифацио стоили всего этого, и стоили в десять тысяч раз больше.

Не то чтобы это чувство или философия были неизменными сами по себе. Из них получится хороший человек, но из них не получится хорошего художника, ни миллионной доли художника. Они были бы хороши в работе и словах повседневной жизни; но они ни на что не годятся в мультфильме, если они там одни. И наихудшим результатом системы является чрезмерное самомнение, в которое она культивирует слабый ум. Нет ничего более безнадежного, более невыносимого, чем гордыня глупого человека, который прошел через процесс мышления, чтобы действительно что-то выяснить. Он верит, что во вселенной больше нечего искать. В то время как истинно великий человек, на которого изливаются Откровения, пока они не пригибают его к земле своей тяжестью, опускает голову в пыль и оттуда говорит — часто ломаными слогами. Тщеславие действительно является наследием человечества, разделенным поровну; но я думаю, что среди первых лиц ни один акцент не делается так сильно, как на немецком/*ch*. Однажды меня познакомили с немецким философом-художником перед “Резней невинных” Тинторета. Он высокомерно посмотрел на картину и сказал, что ее “хотят отреставрировать”. Сам он несколько лет был занят написанием “Фауста” в красной куртке с синим пламенем, из-за чего Тинторет казался ему несколько скучноватым.

42 Я уже говорил (“Современные художники”, том ii), что первой функцией воображения является постижение окончательной истины.

43 Обратите особое внимание, в связи с тем, что было выдвинуто в томе II. относительно нашей английской аккуратности исполнения, на то, как низкий мастер аккуратно и точно обрисовал архитектурные линии вокруг отвратительной головы: но благородный мастер использовал свое

долото, как карандаш художника, и обрисовал великолепие несколькими неровными линиями, какими угодно, только не круглыми; и вырезал всю голову таким же откровенным и бесстрашным способом, оставив острые края камня такими, какими они были в первый раз, и откинув со лба гребень волос с полудюжиной прядей. удары молотка, в то время как бедняга, нанеший другой удар, полдня приглаживал его безвкусные и червеобразные кудри.

44 Указ цитируется Мутинелли, lib. i. стр. 46.

45 См. Приложение 9.

ГЛАВА IV.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

§ I. Я боюсь, что эта глава будет бессвязной, поскольку она должна быть своего рода дополнением к предыдущим страницам и общим повторением того, что я слишком несовершенно и слабо изложил.

Гротески семнадцатого и восемнадцатого веков, природу которых мы рассмотрели в предыдущей главе, завершают карьеру архитектуры Европы. Они были последними свидетельствами какого-либо чувства, согласующегося с самим собой и способного направить усилия строителя на формирование чего-либо, достойного названия стиля или школы. С того времени и по сей день никакой реанимации энергии не происходило, и в настоящее время это представляется невозможным. Как долго может продолжаться эта невозможность и в каком направлении по отношению к искусству в целом, а также к нашей безжизненной архитектуре, наши непосредственные усилия могут быть направлены с наибольшей пользой - вот вопросы, которые я попытался бы кратко рассмотреть в настоящей главе.

§ II. В том, что современная наука, со всеми ее дополнениями к удобствам жизни и областям рационального созерцания, поставила существующие расы человечества на более высокую платформу, чем все предшествующие им, никто не может сомневаться ни на мгновение; и я полагаю, что положение, в котором мы находимся, в чем-то аналогично положению вдумчивой и трудолюбивой юности, сменяющей беспокойное и беспечное младенчество. Не так давно один из мэтров современной науки сказал мне: "Когда люди изобрели локомотив, ребенок учился ездить; когда они изобрели телеграф, он учился говорить". Он надеялся, что человечество возмужает, поскольку, несомненно, станет благороднее по сравнению с медленностью его развития. Чего нельзя было ожидать от высшей и средней силы того порядка существования, чье младенчество длилось шесть тысяч лет? И, действительно, я думаю, что это самый верный, а также самый обнадеживающий взгляд, который мы можем принять на мировую историю. Пока достигнут небольшой прогресс. Низменная война, лживая политика, бездумная жестокость, бессмысленная расточительность — все то, что в нациях аналогично капризности, хитрости, нетерпению и беспечности младенчества, — до сего времени было столь же характерно для человечества, как и в древнейшие периоды; так что мы должны либо усомниться в человеческом прогрессе вообще, либо рассматривать его как находящийся на самой ранней стадии. Будет ли нам предоставлена возможность возместить часы, которые мы

потеряли; назначил ли Он, в глазах которого тысяча лет подобна одному дню, испытать нас постоянным обладанием странными способностями, которыми Он недавно наделил нас; или периоды детства и испытания должны закончиться одновременно, и юность человечества должна быть такой, которая победит смерть и вечно цвести посреди нового неба и новой земли, - это вопросы, которые нас не касаются. Действительно, правильно, что мы должны ожидать и ускорять, насколько это в наших силах, наступление Дня Божьего; но не то, чтобы мы останавливали какие-либо человеческие усилия, предвосхищая его приближение. Мы лучше всего ускорим это, попытавшись выполнить задачи, которые поставлены перед нами здесь; и, следовательно, рассуждая так, как если бы мир продолжал существовать по своему нынешнему устройству, а полномочия, которые только что были дарованы нам, продолжались бы в течение мириадов будущих эпох.

§ III. Таким образом, мне кажется, что всю человеческую расу, насколько можно доверять их собственному разуму, в настоящее время можно рассматривать как только что вышедшую из детства; и начинающую впервые чувствовать свою силу, разминать конечности и исследовать творение вокруг себя. Если мы считаем, что, пока в течение последних пятидесяти лет, на природу Земли, по которой мы ходим и воздуха, которым мы дышим, и свет, который мы видим, не так много, как гипотетически задуманные нами; что продолжительность земного шара и рас животных, жизнь которых он был обитаем, только начинают быть задержаны; и что сфера великолепной науки, показал их, пока еще так мало получил общественном сознании, что самонадеянности и невежества по-прежнему разрешено возвысить свой голос против этого unrebuked; что совершенная правдивость в изображении общего характера искусства никогда не было до сегодняшнего дня, и в настоящее время отвергается со всей энергией популярной озвучка;⁴⁶ , что простейшие проблемы общественных наук еще так мало понимает, как учения о свободе и равенстве может быть открыто проповедовал, и так успешно, как влияют на весь организм цивилизованного мира с неизлечимое заболевание; что первые принципы торговли были признаны английским парламентом только несколько месяцев назад, в своей свободной торговли меры, и до сих пор так мало поняты млн., что ни один народ не смеет отменить его строительство дач;⁴⁷ , что самые простые принципы политики по-прежнему не так много как говорится, гораздо меньше, получил, и, что цивилизованные страны упорствуют в убеждении, что тонкость и подлости, которые они знают, чтобы быть губительной в отношениях между человеком и человеком, работоспособны при сделках между множеством и множества; и, наконец, что в рамках христианской религии, которые мы учили в течение двух тысяч лет, до сих пор так мало задумывалось нами, мы предположим, что законы милосердия и самопожертвования медведя на людей во всех своих общественных отношений, и не имеют отношения Наций в политические отношения;—когда, говорю я, мы что комментарий глубина простота в котором человеческая раса до сих пор погрузились с уважением ко всем, что наиболее глубоко проблемы, чтобы они знали, и что может, по их, с большей легкостью, было установлено, вряд ли мы можем определить, насколько далеко по узкой тропинке прогресса человечества мы должны разместить поколение, к которому мы принадлежим, как далеко пеленки раскручена у нас, и детские вещи начинают быть убраны.

С другой стороны, способность достигать достоверности в изображении материальных и осязаемых вещей, которая в определенных пределах и условиях безупречна, теперь была передана в руки всех людей,⁴⁸ почти без труда. Фундамент каждой естественной науки теперь, наконец, прочно заложен, и дня не проходит без того, чтобы к их и без того великолепной ткани не добавились какие-нибудь опоры и вершины. Следовательно, социальные теоремы, если их

яростно оспаривать, с большей вероятностью в конце концов будут определены, так что они никогда больше не смогут вызывать вопросов. Человеческая жизнь была в некотором смысле продлена благодаря возросшей способности к передвижению и почти безграничной способности к общению. Наконец, в Европе вряд ли найдется хоть один серьезный ум, который не был бы более или менее занят исследованием вопросов, которые так долго парализовывали силу религиозного чувства и сокращали господство религиозной веры. И поэтому мы можем, по крайней мере, считать, что находимся на определенном этапе прогресса, что оправдывает нашу осторожность в защите от опасностей, присущих каждому периоду перемен, и особенно переходу от детства к юности.

§ IV. Эти опасности, по-видимому, в основном двоякие; они заключаются частично в гордыне тщеславными знаниями, частично в погоне за тщетными удовольствиями. В отношении каждой из этих голов еще предстоит отметить несколько моментов.

Можно было бы подумать, что уже сказано достаточно, затрагивающего гордость знаний; но я еще не применил принципы, к которым мы пришли в третьей главе, к практическим вопросам современного искусства. И я думаю, что эти принципы, вместе с тем, что было выведено из рассмотрения природы готики во втором томе, настолько необходимы и жизненно важны не только для прогресса искусства, но даже для счастья общества, что я скорее рискую показаться занудой, чем недостатком, при их иллюстрировании и применении.

Исследуя природу готики, мы пришли к выводу, что одним из главных элементов силы в этой, как и во *всей хорошей* архитектуре, было принятие некультурной и грубой энергии рабочего. Исследуя природу Ренессанса, мы пришли к выводу, что его главным элементом слабости была та гордость знанием, которая не только предотвращала всякую грубость в выражении, но и постепенно подавляла всю энергию, которая могла быть выражена только грубо; и не только поэтому, но из-за мотива и содержания самой работы наука предпочиталась эмоциям, а опыт - восприятию.

§ V. Современный ум отличается от ренессансного тем, что его знания более основательны и расширены, а нрав более смирен; но его ошибки в отношении развития искусства точно такие же, более того, в том, что касается исполнения, они даже усугубляются. В настоящее время мы требуем от наших обычных работников более совершенной отделки, чем требовалось в самые искусные периоды Возрождения, за исключением их самых лучших произведений; и наши ведущие принципы в преподавании и в покровительстве, которое обязательно придает тон преподаванию, заключаются в том, что доброта работы заключается прежде всего в твердости обращения и научной точности, то есть в работе руками и головой; тогда как работа с сердцем, которая является *единственной* работой, которую мы хотим, не только независима от того и другого, но часто, в значительной степени, несовместима ни с тем, ни с другим.

§ VI. Здесь, следовательно, позвольте мне окончательно и твердо сформулировать великий принцип, которому подчинено все, что было сказано до сих пор: искусство ценно или нет, только поскольку оно выражает личность, активность и живое восприятие доброй и великой человеческой души; что оно может выразить и вместить это без особой помощи со стороны исполнения и еще меньше со стороны науки; и что если в нем нет этого, если оно не демонстрирует силу, восприятие и изобретательность могучего человеческого духа, оно ничего

не стоит. Бесполезное, я имею в виду, как *искусство*; оно может быть ценным в каком-то другом смысле, но как искусство оно бесполезно. Однажды пусть это будет хорошо понято среди нас, и вскоре последуют великолепные последствия. Позвольте мне повторить это в других выражениях, чтобы меня не поняли неправильно. Всякое искусство велико, и хорошо, и истинно лишь постольку, поскольку оно определенно является работой *мужественности* во всем ее высшем смысле; то есть работой не конечностей и пальцев, а души, которой помогают, в соответствии с ее потребностями, низшие силы; и поэтому оно по сути отличается от всех продуктов этих низших сил, не пользующихся помощью души. Поскольку фотография не является произведением искусства, хотя и требует определенных тонких манипуляций с бумагой и кислотой, а также тонкого расчета времени, чтобы получить хороший результат; точно так же и рисунок, *подобный* фотографии, сделанный непосредственно с натуры, не будет произведением искусства, хотя для этого потребуются множество тонких манипуляций карандашом и тонкий расчет эффектов цвета и тени. ⁴⁹ Манипулировать карандашом из верблюжьей шерсти - не большее искусство, чем фарфоровым подносом и стеклянным флаконом. Деликатно нанести на цвет не большее искусство, чем деликатно нанести на кислоту. Использовать роговицу и сетчатку для получения изображения - не большее искусство, чем использовать линзу и лист посеребренной бумаги. Но в тот момент, когда эта внутренняя часть человека, или, скорее, то целостное и единственное существо человека, для которого роговица и сетчатка, пальцы и кисти, карандаши и краски - все это простые слуги и инструменты; ⁵⁰ то мужское начало, которое само по себе обладает светом, хотя глазное яблоко незрячее, и может набраться силы, когда рука и нога отрублены и брошены в огонь; в тот момент, когда эта часть человека выступает вперед со своим торжественным "Вот, это я", тогда работа становится поистине искусством, совершенным в чести, бесценным по ценности, безграничной силе.

§ VII. Однако заметьте, я не имею в виду говорить о теле и душе как о чем-то делимом. Человек состоит из того и другого: они должны быть воспитаны и прославлены вместе, и всякое искусство является выражением одного из них посредством другого. Все, на чем я бы настаивал, - это необходимость того, чтобы человек полностью отдавался своей работе; телодолжно быть в ней. Руки и привычки должны быть при этом, хотим мы того или нет; но благородная часть человека часто может отсутствовать при этом. И эта более благородная часть действует главным образом в любви, благоговении и восхищении вместе с теми условиями мышления, которые возникают из них. Ибо мы обычно впадаем в большую ошибку, считая интеллектуальные способности достойными сами по себе и отделенными от сердца; тогда как истина заключается в том, что интеллект становится благородным или низменным в зависимости от пищи, которую мы ему даем, и от рода предметов, с которыми он знаком. Это не сила рассуждения, которая сама по себе благородна, но сила рассуждения, занятая своими надлежащими объектами. Половина ошибок метафизиков возникла из-за того, что они не замечали этого, а именно того, что интеллект, проходящий через те же процессы, все же низок или благороден в зависимости от материи, с которой он имеет дело, и растрчивает себя простым вращательным движением, если его настроить на измельчение соломы и пыли. Если мы рассуждаем только о словах, или линиях, или о любых незначительных и конечных вещах, разум становится презренной способностью; но разум, применяемый к святым и бесконечным вещам, сам становится святым и бесконечным. Так что под работой души я подразумеваю, что читатель всегда должен понимать работу всего бессмертного создания, исходящую от

быстрого, восприимчивого и страстного сердца, усовершенствованную интеллектом и, наконец, выполняемую руками под непосредственным руководством этих высших сил.

§ VIII. И теперь обратите внимание, что первым важным следствием нашего полного понимания этого превосходства души будет надлежащее понимание той подчиненности знания, о которой так много уже было сказано. Ибо необходимо сразу почувствовать, что увеличение знаний просто как таковое не делает душу больше или меньше; что в глазах Бога все знания, которые может получить человек, - ничто; но что душа, для которой был разработан великий план искупления, будь она невежественной или мудрой, есть все во всем; и в активности, силе, здоровье и благополучии этой души, по Его мнению, заключается главное различие между одним человеком и другим. И то, что является всем во всем по Божьей оценке, также, будьте уверены, является всем во всем в труде человека; и иметь открытое сердце, и ясные глаза, и теплые эмоции и мысли, а не знание того или иного факта - это состояние, необходимое для всех великих дел в этом мире. И поэтому, наконец, по этой, самой веской из всех причин, давайте не будем гордиться нашими знаниями. Мы можем, в определенном смысле, гордиться тем, что мы бессмертны; мы можем гордиться тем, что мы дети Божьи; мы можем гордиться тем, что любим, думаем, видим и всем тем, чем мы являемся без человеческого обучения; но не тем, чему нас учили наизусть; не балластом и грузом корабля духа, а только его лоцманской проводкой, без которой весь груз только быстрее потопит его и обильнее усыплет море его обломками. В настоящее время нет двадцатилетнего юноши, получившего то, что мы, современные люди, смехотворно называем образованием, но он знает обо всем, кроме души, больше, чем Платон или святой Павел; но по этой причине он не является более великим человеком, или более пригодным для своей работы, или более подходящим для того, чтобы быть услышанным другими, чем Платон или Святой Павел. В настоящее время в наших школах живописи нет ни одного студента младших курсов, который не знал бы об искусстве в пятьдесят раз больше, чем Джотто; но он не по этой причине более велик, чем Джотто; нет, ни его работы не лучше, ни более достойны нашего созерцания. Позвольте ему продолжать познавать все, что человеческий интеллект может открыть и вместить в себя за долгую жизнь, и он не станет ни на дюйм, ни на строчку ближе к стопам Джотто. Но пусть он оставит свои академические скамьи и невинно, как человек, ничего не знающий, выйдет на дороги и изгороди, и там возрадуется с теми, кто радуется, и поплачет с теми, кто плачет; и на том свете, в обществе великих и добрых, Джотто подаст ему руку, введет в их белый круг и скажет: "Это наш брат".

§ IX. И вторым важным следствием нашего ощущения превосходства души будет наше понимание языка души, каким бы ломаным, или низким, или слабым, или неясным ни было содержание его слов; и главным образом того великого символического языка прошлых эпох, который так долго оставался невысказанным. Странно, что тот же самый холодный и формальный дух, который воспитало среди нас учение эпохи Возрождения, в равной степени мертв для языков имитации и символизма; и одновременно презирает точное изображение реальной природы современной школой прерафаэлитов и символическое изображение воображаемой природы в творчестве XIII века. Но это так; и мы находим ту же группу современных художников, отвергающих прерафаэлитизм, потому что он не идеален! и работа тринадцатого века, потому что она ненастоящая! — их собственная практика одновременно ложна и неидеальна, а потому в равной степени противостоит и тому, и другому.

§ X. Поэтому на данном этапе очень важно указать читателю на точное соотношение здорового символизма и здоровой имитации; и, чтобы сделать это, давайте вернемся к одному из наших

венецианских образцов символического искусства, к центральному куполу собора Святого Марка. На этом куполе, как уже говорилось, есть мозаика, изображающая апостолов на Елеонской горе с оливковым деревом, отделяющим их друг от друга; и мы легко достигнем нашей цели, сравнив средства, которые были бы приняты современным художником, воспитанным в школах Возрождения, - то есть под влиянием Клода и Пуссена, и общепринятого учения наших дней, — с теми, которые были приняты византийским мозаичистом для выражения природы этих деревьев.

§ XI. Читатель, несомненно, знает, что оливы - одна из самых характерных и красивых черт всех южных пейзажей. На склонах северных Апеннин оливы - обычная лесная поросль; вся долина Валь д'Арно заросла ими, каждый из ее садов заполнен ими, и они растут рядами, похожими на фруктовые сады, на полях кукурузы, или маиса, или виноградной лозы; так что физически невозможно в большинстве районов Флоренции, Пистойи, Лукки или Пизы выбрать какой-либо участок ландшафта, который не был бы обязан своим ведущим характером листе этих деревьев. Чем вяз и дуб являются для Англии, олива является для Италии; более того, ее присутствие настолько постоянно, что по крайней мере на четырех пятых рисунков, сделанных любым художником в Северной Италии, ему, должно быть, несколько мешали оливковые ветви, встававшие между ним и пейзажем. Его классические ассоциации удваивают его значение в Греции; и в Святой Земле воспоминания, связанные с ним, конечно, более трогательны, чем когда-либо могли принадлежать какому-либо другому полевому дереву. Уже много лет назад по меньшей мере треть всех пейзажей, написанных английскими художниками, были взяты из итальянских пейзажей; зарисовки в Греции и на Святой Земле стали таким же обычным явлением, как зарисовки на Хэмпстед-Хит; наши галереи также полны священных сюжетов, в которых, если вообще вводить какой-либо фон, листва олив должна была бы быть заметной чертой.

И здесь я призываю неопытного английского читателя рассказать мне, на что похоже оливковое дерево?

§ XII. Я знаю, что он не может ответить на мой вызов. У него не больше представлений об оливковом дереве, чем если бы оливки росли только среди неподвижных звезд. Пусть он немного поразмыслит над этим фактом и подумает о его странности, о том, на какое умышленное и постоянное закрывание глаз на самые важные истины это указывает со стороны современного художника. Заметьте, это недостаток восприятия, а не науки. Я не хочу, чтобы художники рассказывали мне какие-либо научные факты об оливковых деревьях. Но для них было хорошо почувствовать и увидеть оливковое дерево; полюбить его ради Христа, отчасти также ради скрытой Мудрости, которая была для язычников чем-то вроде той более благородной Мудрости, которая стояла одесную Бога, когда Он основал землю и утвердил небеса. Любить его, вплоть до седой дымки его нежной листвы, приглушенного и неяркого оттенка, как будто пепел гефсиманской агонии был брошен на него навсегда; и проследивать, линия за линией, узловатые изгибы его замысловатых ветвей, и остроконечную резьбу его светлых и узких листьев, инкрустированных на голубом поле неба, и маленькие розово-белые звездочки его весеннего цветения, и бусинки соболиных плодов, рассыпанные осенью по его верхушкам — правильно, в Израиле. , о чужестранце, сироте и вдове, — и, более всего, о мягкости мантии, серебристо—серой и нежной, как пух на птичьей грудке, которым вдалеке

покрываются волнистые очертания гор; хорошо, что они увидели и нарисовали то, что оставили неизученным в галерее.

§ XIII. И если читатель будет знать, почему этого не было сделано (это только один экземпляр из мириады, которые могут быть приведены sightlessness в современном искусстве), и спросите самих художников, он будет проинформирован другого чудесного противоречий и несоответствий в базе ренессансного искусства, ибо оно будет ответил ему, что это неправильно и по закону, чтобы нарисовать деревья, так, что бы быть известно из другого, но, что деревья должны быть обобщен в универсальную идею дерева: то есть можно сказать, что сама школа, которая осуществляет свою науки на представления о человеке вплоть до вскрытия самых мельчайших мышц, отказывается так много науки для рисования дерева как отличить один вид от другого; и кроме того, хотя он присутствовал на логику, и риторику, и перспектива, и атмосфера, и всякое другое обстоятельство, которое является тривиальным, словесная, внешняя или случайная, в том, что он либо говорит или увидит, он будет *не* заниматься тем, что важно и существенно,—интенсивно бережное, например, если он рисует два дерева, одно за другим, что далекое должно быть намного меньше, математике показывают, что оно должно быть, но совершенно unsolicitous, чтобы показать, что зрителю гораздо более важным делом, будь то яблоко или апельсин.

§ XIV. Это, однако, не соответствует нашей непосредственной цели. Допустим, что представление об оливковом дереве действительно должно быть дано нам особым образом; как и каким языком передать эту идею - вот вопросы, по которым мы обнаружим, что мир художников снова разделился; и именно это разделение я особенно хотел проиллюстрировать ссылкой на мозаики собора Святого Марка.

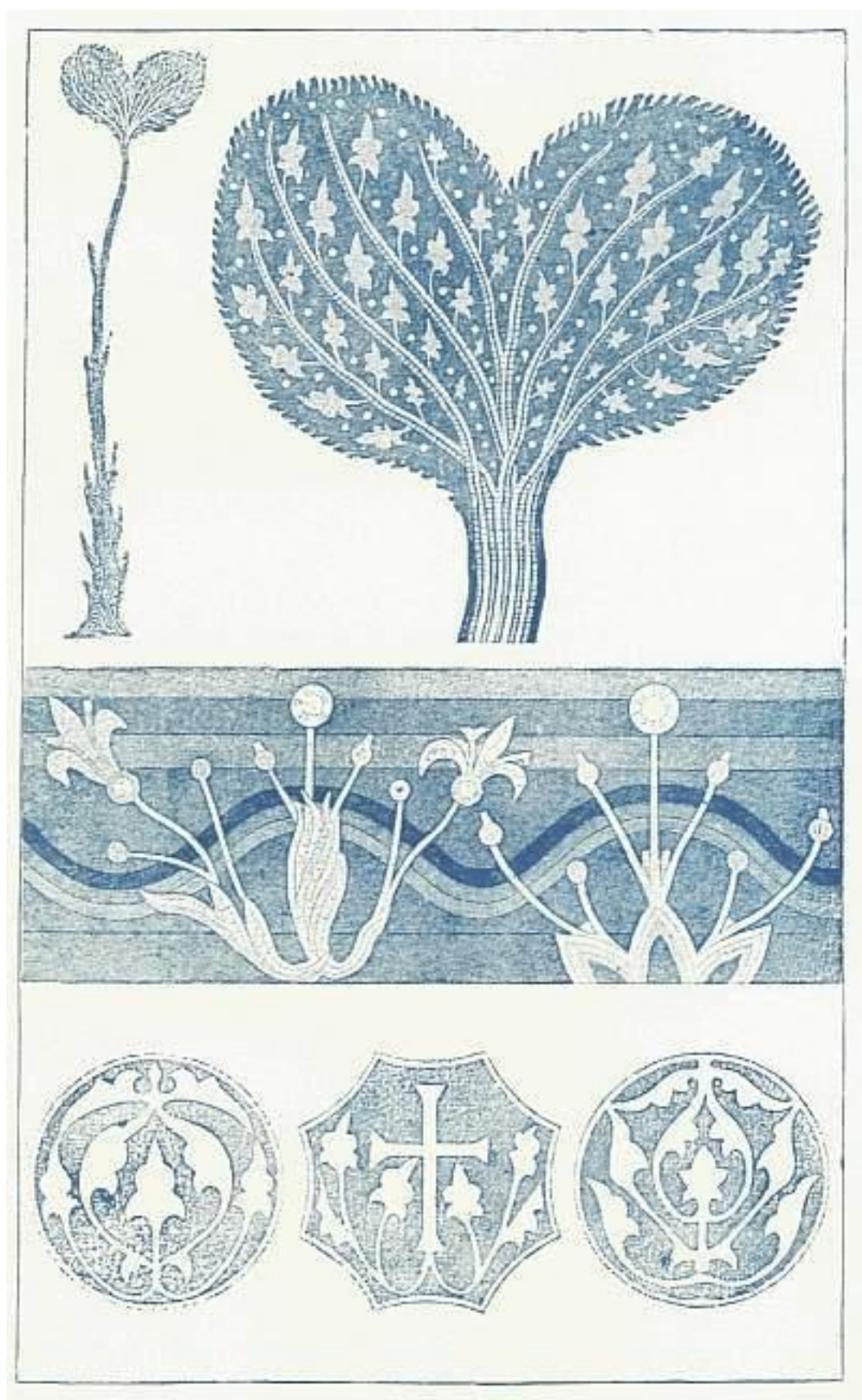
Итак, основные характеристики оливкового дерева таковы. У него острые и тонкие листья серовато-зеленого цвета, почти серые на нижней поверхности, и они напоминают листья нашей обычной ивы, но несколько меньше их. Его плоды, когда они созревают, черные и блестящие, но, конечно, настолько мелкие, что, если их не собирать в большом количестве, они не бросаются в глаза на дереве. Его ствол и ветви особенно причудливы в своем изгибе, на каждом повороте видны их волокна; и ствол часто полый и даже разделяется на множество отделов, как отдельные стебли, но конечности изысканно изящны, особенно в обрамлении листьев; и заметный и характерный эффект дерева на расстоянии - округлая и мягкая масса или шар из пушистой листвы.

§ XV. Предположим, что современный художник проявит все свое мастерство к изображению этого дерева: он, вероятно, точно изобразит изгиб ветвей, но все же это вряд ли отличит дерево от дуба; он также передаст цвет и замысловатость листвы, но это только спутает представление о дубе с представлением об иве. Плоды, и особая грация листьев на концах, и волокнистая структура стеблей - все это будет слишком мелким, чтобы соответствовать его художественному ощущению широты или количеству труда, который он считает разумным и законным вложить в работу; но, прежде всего, округлая и однообразная форма головки дерева будет противоречить его представлениям о “композиции”; он, несомненно, замаскирует или сломает ее, и в конце концов все основные черты оливкового дерева останутся невысказанными.

§ XVI. Теперь обратите внимание, что старый византийский мозаичист начинает свою работу в крайне невыгодных условиях. Она должна быть примерно в ста пятидесяти футах над глазом, в темном куполе; выполнена не свободными движениями карандаша, а квадратными кусочками

стекла; не его собственной рукой, а различными рабочими под его руководством; наконец, не с главной целью нарисовать оливковые деревья, а главным образом как украшение купола. Рядом с каждым апостолом должно быть оливковое дерево, а их стволы должны быть главными линиями, разделяющими купол. Поэтому он сразу же отказывается от неправильного скручивания ветвей туда-сюда, но он не откажется от их волокон. У других деревьев ветви неправильной формы и причудливые, но переплетение волокон присуще оливе. Опять же, если бы он нарисовал листья их естественного размера, они были бы такими маленькими, что их формы были бы невидимы в темноте; а если бы он нарисовал их такими большими, что их форму можно было бы разглядеть, они были бы похожи на лавровые, а не на оливковые. Поэтому он раскладывает их небольшими гроздьями по пять штук в каждом, почти такой формы, какую византийцы придают лепесткам лилии, но удлиненными, чтобы создать представление о листе на ветке; и эти гроздья — его целью всегда, следует помнить, было *украшение* не меньше, чем *изображение*, — он размещает симметрично по обе стороны от своих ветвей, укладывая все вместе на темную почву, которая наиболее точно отражает тяжелую округлую массу дерева, которая, в свою очередь, рельефно выделяется на фоне золота купола. Наконец, возникает вопрос, касающийся плода. Вся сила и честь оливы - в ее плодах; и, если они не представлены, ничто не представлено. Но если бы ягоды были окрашены в черный или зеленый цвет, они были бы совершенно невидимыми; если бы были любого другого цвета, то совершенно неестественными, и было бы совершено насилие над всей концепцией. Есть только один мыслимый способ показать их, а именно представить их золотыми. Идея золотистых плодов различных видов уже была знакома уму, как, например, в яблоках Гесперид, без какого-либо насилия над отличительной концепцией самого плода.⁵¹ Итак, мозаичист поместил маленькие круглые золотистые ягоды в темную землю между каждым листом, и его работа была завершена.

IV.



Мозаики с изображением оливкового дерева и цветов.

§ XVII. На противоположной пластине самый верхний рисунок слева довольно точно отражает общее впечатление от одного из этих декоративных оливковых деревьев; рисунок справа представляет собой только верхушку дерева, на которой видны гроздья листьев, ягоды и *переплетение* ветвей, отходящих от ствола. Каждая ветвь соединена с отдельной линией волокон в стволе, и места соединения ветвей и ствола обозначены вплоть до самого корня дерева с точностью строения, которая вполне может посрамить анатомию дерева в наше время.

§ XVIII. Белые ветвящиеся фигуры на змеевидной ленте внизу - это две грозди цветов, образующих передний план мозаики в атриуме. Я напечатал всю пластину синим цветом, потому что этот цвет ближе, чем черный, к отдаленному эффекту мозаики, более темные участки которой обычно состоят из синего, в большем количестве, чем любой другой цвет. Но волнистый фон в данном случае имеет различные оттенки синего и зеленого поочередно, с одной узкой черной полосой для придания ему выразительности; все это предназначено для представления отдаленного эффекта и цвета густой травы, а волнистая линия *выражает ее изгибающее движение*, точно так же, как тот же символ используется для обозначения волн на воде. Затем две белые грозди представляют отчетливо видимую травянистую растительность вблизи от зрителя, имеющую бутоны и цветки двух видов, вырастающие в одном случае из гущи скрученной травы, а в другом - из собственных листьев; каждая из гроздей сохранена настолько отчетливо симметричной, что образует, будучи поставленной рядом, декоративную кайму совершенной архитектурной строгости; и все же каждая гроздь отличается от следующей, и каждый цветок, и бутон, и пучок травы различаются по форме и замыслу. Мозаичные тессеры расположены таким образом, что стебли травинки обвиваются вокруг стеблей цветов, и это чрезвычайно тонко.

Нижеприведенные круги деревьев являются примерами еще более строго условных форм, принятых в принципе, когда убранство должно быть белым с золотом, а не цветным; эти орнаменты вырезаны из белого мрамора снаружи церкви, а основание выложено золотом, хотя здесь обязательно изображено, как и на остальной части тарелки, синим. И чрезвычайно интересно наблюдать, как благородный труженик, в тот момент, когда он ограничен более традиционными материалами, возвращается к более традиционным формам и сводит свои разнообразные листья к симметрии, теперь почти совершенной; однако обратите внимание, что на центральной фигуре, где символическое значение растительности рядом с крестом требовало более четкого обозначения, он дал ей жизнь и рост, придав ей неравные изгибы на противоположных сторонах.

§ XIX. Я полагаю, теперь читатель увидит, что в этих мозаиках, мимо которых беспечный путешественник имеет обыкновение проходить с презрением, заключена глубина чувства и значения, большая, чем в большинстве лучших зарисовок с натуры современности; и, не вдаваясь ни в какие сомнения, так ли хороши эти условные изображения, насколько при требуемых ограничениях было возможно их передать, они, во всяком случае, достаточно хороши, чтобы полностью проиллюстрировать тот способ символического выражения, который полностью апеллирует к мысли и никоим образом не зависит от реализации. И хотя в нынешнем состоянии наших школ такому утверждению вряд ли поверят, факт остается фактом: этот вид выражения *единственно допустимый в благородном искусстве*.

§ XX. Я прошу читателя набраться терпения хотя бы на несколько минут. Я не имею в виду, что нет благородного искусства, кроме византийской мозаики; но благородно то искусство, воздействие на ум которого в какой-либо мере зависит от прямого подражания. Это утверждалось в первых главах книги “Современные художники”, но не на самых высоких основаниях; результаты, к которым мы теперь пришли в нашем исследовании раннего искусства, позволяют мне поставить его на более высокое и прочное основание.

§ XXI. Мы только что видели, что всякое великое искусство - это работа всего живого существа, тела и души, и главным образом души. Но это не только *работа* всего творения, это также *обращается* ко всему творению. То, в чем говорит совершенное существо, также должно иметь совершенное существо, чтобы слушать. Я не должен тратить все силы своего духа и отдавать всю свою силу и жизнь своей работе, в то время как вы, зритель или слушатель, будете уделять мне внимание лишь половиной своей души. Ты должна быть полностью моей, как и я весь твой; это единственное условие, при котором мы можем встретиться друг с другом. Все твои способности, все, что есть в тебе величайшего и наилучшего, должно пробудиться в тебе, иначе у меня не будет награды. Художник не должен вкладывать в свой труд все сокровища своей человеческой натуры только для того, чтобы доставить удовольствие какой-то части зрителя: не просто услаждать его чувства, не просто тешить его фантазию, не просто вводить его в заблуждение эмоциями, не просто наводить его на размышления, но делать *все* это. Чувства, фантазия, осязание, разум, весь созерцающий дух должны быть сосредоточены во внимании или возбуждены восторгом; в противном случае трудящийся дух плохо выполнил свою работу. Ибо заметьте, не только ее *право* быть встреченной таким образом, лицом к лицу, сердцем к сердцу; но и ее *обязанность* вызвать отклик другой души; ее трубный зов должен быть настолько ясным, чтобы, хотя вызов по тупости или лености может остаться без ответа, не было ошибки относительно смысла призыва; в работе должен быть призыв, которому мы сами будем виноваты, если не подчинимся. Мы требуем этого от него, мы умоляем об этом. Большинство людей не знают, что находится в них, пока они не получают этот призыв от своих собратьев: их сердца замирают внутри них, на них опускается сон, летаргия миазмов мира; нет ничего, за что они были бы так благодарны, как за этот крик: “Пробудись, ты, кто спит”. И этот крик должен быть наиболее громко обращен к их благороднейшим способностям; прежде всего к воображению, ибо оно самое нежное и быстрее всего впадает в оцепенение от отравленного воздуха; так что одна из главных функций искусства в его служении человеку - пробудить воображение от его паралича, подобно ангелу, тревожащему пруд Вифезда; и искусство, которое этого не делает, неверно своему долгу и деградировало по своей природе. Недостаточно, чтобы это было хорошо вообразимо, это должно заставить зрителя также хорошо вообразить; и это настолько необходимо, что если он не решит пробудить себя для встречи с работой, он не сможет ни попробовать ее, ни получить от нее какое-либо удовольствие. Как только он полностью проснется, руководство, которое дает ему художник, должно быть полным и авторитетным: нельзя позволять воображению зрителя идти своим собственным путем или блуждать туда-сюда; но и нельзя оставлять его в покое; и правильной точкой реализации для любого данного произведения искусства является та, которая позволит зрителю завершить его самостоятельно, именно так, как этого хотел бы художник, но не та, которая избавит его от хлопот по завершению. Как только идея полностью передана, работа художника должна быть прекращена; и каждый штрих, который он добавляет после того момента, когда с помощью воображения зрителя история должна была быть рассказана, является унижением его работы. Так что ошибается искусство, которое либо полностью

осознает свой предмет, либо не может оказать такой определенной помощи, которая позволила бы ему быть реализованным наблюдающим воображением.

§ XXII. Отсюда следует, что количество отделки или деталей, которые по праву могут быть приданы любому произведению, зависит от количества и вида идей, которые художник хочет передать, гораздо больше, чем от степени реализации, необходимой для того, чтобы дать возможность воображению ухватить их. Верно, что различия в суждениях, сформированных тем или иным наблюдателем, в значительной степени зависят от их неодинаковой силы воображения, а также от их неодинаковых усилий следовать замыслу художника; и постоянно случается, что рисунок, который кажется ясным художнику, в уме которого формируется мысль, немного неадекватен, чтобы предложить его зрителю. Эти причины ложных суждений или несовершенных достижений должны существовать всегда, но они не имеют значения. Ибо почти в каждом уме сила воображения, хотя и неспособная действовать независимо, так легко поддается помощи и так ярко воодушевляется самым неясным внушением, что нет такой формы художественного языка, которая не была бы им легко усвоена, если бы он однажды разумно взялся за эту задачу; и даже без таких усилий существует немного иероглифов, из которых, однажды поняв, что их следует воспринимать как иероглифы, он не смог бы составить приятную картину.

§ XXIII. Таким образом, в случае со всеми эскизами, офортами, незаконченными гравюрами и т. Д. Никто никогда не предполагает, что они являются имитациями. Черные контуры на белой бумаге не могут создать обманчивого сходства с чем бы то ни было; и разум, сразу понимая, что большую часть удовольствия он должен получать от своих собственных сил, так активно приступает к выполнению задачи, что может полностью насладиться самым грубым контуром, в котором заключен смысл. Теперь, когда оно однажды находится в таком настроении, бесконечно виноват художник, который оскорбляет его, вкладывая в свою работу что-либо, что не наводит на размышления: призвав на помощь силу воображения, он должен обратить ее к ответу и продолжать использовать, иначе это вызовет у него негодование. Что бы он ни делал просто для осознания и обоснования идеи, это дерзко; он подобен скучному рассказчику, останавливающемуся на моментах, которые слушатель предвидит или игнорирует. Воображение скажет ему: “Я все это знал раньше; я не хочу, чтобы мне это говорили. Продолжай; или замолчи и позволь мне идти своим путем. Я могу рассказать эту историю лучше тебя”.

Тогда обратите внимание, что всякий раз, когда доводится до конца ради реализации, это неправильно; всякий раз, когда это делается ради добавления идей, это правильно. Вся истинная завершенность состоит в добавлении идей, то есть в том, чтобы дать воображению больше пищи; ибо, будучи хорошо разбуженным, оно жаждет пищи; но художник, который заканчивает, чтобы обосновать, вынимает пищу у него изо рта, и оно повернется и растерзает его.

§ XXIV. Давайте вернемся, например, к нашей оливковой роще — или, чтобы читатель не устал от олив, пусть это будет дубовая роща, — и рассмотрим разницу между обосновывающим и образным методами завершения в таком предмете. Несколько штрихов карандаша или цветных штрихов будет достаточно, чтобы воображение нарисовало дерево; и в этих цветных штрихах сэра Джошуа Рейнольдс отдохнул бы и позволил воображению нарисовать то, что ему

больше нравится, и вырастить дубы, или оливки, или яблоки из нескольких цветных штрихов на досуге. С другой стороны, Хоббима, один из худших реалистов, бьет воображение по губам и приказывает ему замолчать, в то время как сам принимается за работу по покраске своего дуба в нужный зеленый цвет, старательно заполняет его листву неровными штрихами и бороздит кору по всем ветвям, чтобы, если возможно, обмануть нас и заставить предположить, что мы смотрим на настоящий дуб; что, на самом деле, нам гораздо лучше сделать сразу, не давая никому труда обмануть нас в этом вопросе.

§ XXV. Так вот, по-настоящему великий художник не предоставляет воображение самому себе, как сэр Джошуа, и не оскорбляет его реализацией, как Хоббима, но находит в этом постоянное занятие самого счастливого рода. Вызвав его своими энергичными первыми прикосновениями, он говорит ему: “Вот тебе дерево, и оно должно стать дубом. Теперь я знаю, что вы можете сделать его зеленым и замысловатым для себя, но этого недостаточно: дуб не только зеленый и замысловатый, но и его листья имеют самые красивые и фантастические формы, которые, я совершенно уверен, вы не в состоянии завершить без посторонней помощи; поэтому я нарисую для вас одну или две идеально подходящие грозди, а затем вы сможете продолжить и сделать все остальные гроздья. Пока все хорошо, но листьев недостаточно; дуб должен быть полон желудей, и вы, возможно, не совсем в состоянии представить себе, как они растут, ни приятный контраст их глянцевых миндалевидных орешков с чеканкой чашечек; поэтому я нарисую для вас пару связок желудей, и вы сможете наполнить дуб другими, похожими на них. Хорошо: но этого недостаточно; это должен быть ясный летний день, и все внешние листья должны сверкать на солнце, как если бы их края были золотыми: я не могу нарисовать это, но вы можете; поэтому я действительно позолочу некоторые из краев, ближайших к вам, [52](#), и вы сможете превратить золото в солнечный свет и покрыть им дерево. Молодец, но все же этого недостаточно; дерево так густо покрыто листвой и такое старое, что лесные птицы слетаются толпами строить там постройки; они поют, по двое или по трое в тени каждой ветки. Я не могу показать вам их все, но вот один большой снаружи, а остальные вы можете увидеть внутри”.

§ XXVI. Таким образом, призывы к воображению множатся по мере того, как великий художник заканчивает; и от этих более крупных эпизодов он может перейти к мельчайшим деталям и привести сопутствующее воображение к прожилкам в листьях и мху на стволе, и теням от опавших листьев на траве, но всегда множась мыслям или предметам размышления, никогда не работающим ради реализации; степень реализации, фактически достигнутая, зависит от его пространства, его материалов и характера мыслей, которые он хочет предложить. В скульптуре дуба, представленной над “Поклонением волхвов” на могиле дожа Марко Дольфино (четырнадцатый век), скульптор удовлетворился несколькими листьями, единственным желудем и птицей; в то время как, с другой стороны, ива Милле с малиновкой на заднем плане его “Офелии” или на переднем плане “Двух веронских джентльменов” Ханта воплощает призыв к воображению в деталях, настолько многочисленных и мельчайших, что работа почти достигает воплощения. Но не имеет значения, насколько близка к реализации работа в своей полноте или насколько далека она может оставаться в своей незначительности, до тех пор, пока реализация - это не предлагаемая цель, а информирование одного духа о мыслях другого. И в этом величии и простоте замысла все благородные искусства одинаковы, какими бы незначительными ни были их средства или каким бы совершенным они ни были, от самых грубых мозаик собора Святого Марка до нежнейшей отделки “Гугенота” или “Офелии”.

§ XXVII. Только обратите внимание в этом вопросе, что часто допускается большая степень реализации ради цвета, чем было бы правильно без него. Ибо нет никакого различия между художниками низшей и более благородной школ, более определенного, чем это; что первые *раскрашивают ради реализации*, а вторые *реализуют ради цвета*. Я надеюсь, что в пятой главе было сказано достаточно, чтобы показать благородство цвета, хотя это тема, которую я бы охотно обсуждал всякий раз, когда приближаюсь к ней: ибо нет ничего, на чем нужно было бы настаивать больше, главным образом из-за противодействия людей, которые не разбираются в цвете и которые, следовательно, неспособны понять, что он такой же божественный и особый по своей силе, как музыка (только бесконечно более разнообразная по своим гармониям), говорят о нем так, как если бы он был низшим и раболепным по отношению к другим силам искусства;⁵³ тогда как это так далеко от истины. Исходя из того, что, куда бы она ни вошла, она должна овладеть собой, и, чем бы еще ни жертвовали ради нее, *это*, по крайней мере, должно быть правильным. Отчасти это относится даже к музыке: мы сами выбираем, сопровождать стихотворение музыкой или нет; но если мы это сделаем, музыка *должна* быть правильной, не диссонирующей и не невыразительной. Доброта и сладость стихотворения не могут спасти его, если музыка резкая или фальшивая; но, если музыка правильная, стихотворение может быть пресным или негармоничным, и все же его спасают ноты, с которыми оно связано. Но это гораздо более верно в отношении цвета. Если это неверно, то все неверно. Никакое количество экспрессии или изобретения не может искупить некрасивую картину; в то время как, с другой стороны, если цвет правильный, нет ничего, чего бы он не возвысил или не искупил; и, следовательно, где бы ни появлялся цвет, все, что угодно, *может* быть принесено ему в жертву, и, вместо того, чтобы он должен был быть фальшивым или слабым, все *должно* быть принесено ему в жертву: так что, когда художник прикасается к цвету, это то же самое, что когда поэт берет в руки музыкальный инструмент; поступая так, он подразумевает, что до определенного момента является мастером своего дела. Этот инструмент, и может извлекать из него сладостные звуки, и способен подогнать ход и меру своих слов к его тону, чего, если он не в состоянии сделать, ему лучше бы к нему не прикасаться. Аналогичным образом, добавлять цвет к рисунку - значит стремиться к совершенству видимой музыки, которая, если она фальшивая, совершенно и несомненно испортит все произведение; если правдивая, пропорционально возвысит ее, в соответствии с ее силой и сладостью. Но ни в коем случае нельзя добавлять цвет, чтобы усилить реализацию. Рисунок или гравюра - это все, что нужно воображению. "Раскрашивать" предмет только для того, чтобы сделать его более реальным, значит только оскорблять силу воображения и вульгаризировать все в целом. Отсюда распространенное, хотя и малопонятное чувство среди людей обычного воспитания, что плохой набросок всегда лучше плохой картины; хотя в последней действительно может быть больше мастерства, чем в первой. Ибо художник, который осмелился прикоснуться к цвету, не понимая его в совершенстве, не ради самого цвета и не потому, что он любит его, а просто ради завершения, совершил против нас два греха: он притупил воображение, недостаточно доверяя ему, а затем, в этом вялом состоянии, он подавляет его низменным и фальшивым цветом; ибо всякий цвет, который некрасив, диссонирует; здесь нет промежуточного условия. Итак, следовательно, когда вообще разрешается входить, это должно быть с предопределением, что, чего бы это ни стоило, цвет должен быть правильным и красивым: и я только хотел бы, чтобы в целом было лучше понято, что *дело художника - рисовать* в первую очередь; и что все выражение, и группировка, и замысел, и то, что еще составляет дизайн, *имеют меньшее значение, чем цвет, в цветной работе*. И так они всегда считались в благородные периоды; и иногда всякое сходство с природой (как в расписных окнах, иллюстрированных рукописях и подобных других работах)

приносится в жертву яркости цвета; иногда отчетливость формы - ее богатству, как у Тициана, Тернера и Рейнольдса; и, на чем мы в настоящее время настаиваем, иногда, в погоне за предельной утонченностью поверхностей предметов, степень реализации становится соответствующей благородному искусству, что в противном случае было бы совершенно неприемлемо, то есть чего не мог бы достичь ни один великий ум в ином случае. либо произведенный, либо получивший удовольствие. Исключительная отделка, придаваемая прерафаэлитам, становится благородной главным образом благодаря их любви к цвету.

§ XXVIII. Итак, каковы бы ни были средства или какова бы ни была более непосредственная цель любого вида искусства, все хорошее в нем сходится в том, что оно является выражением одной души, разговаривающей с другой, и драгоценно в соответствии с величию души, которая это произносит. И подумайте, какие могучие последствия следуют из нашего принятия этой истины! Какой ключ мы здесь получили для интерпретации искусства всех времен! Ибо до тех пор, пока мы считали, что искусство состоит из любого высокого ручного мастерства, или успешной имитации природных объектов, или любой научной и узаконенной манеры исполнения чего бы то ни было, нам было необходимо ограничивать наше восхищение узкими периодами и небольшим количеством людей. Согласно нашим собственным знаниям и симпатиям, выбранный период мог быть другим, и наш покой мог заключаться в греческих статуях, или голландских пейзажах, или итальянских мадоннах; но, каков бы ни был наш выбор, мы были в нем пленниками, лишены всякого почтения, кроме как к нашим любимым мастерам, и привычно выражавшимися презрением ко всему человечеству, которому Небеса не соизволили открыть тайны особого мастерства, которым мы восхищались, и которые, возможно, прожили свой семидесятилетний срок на земле и приспособились к вечному миру, не имея ни малейшего ясного представления о нем. понимание, иногда даже с наглым пренебрежением, законов перспективы и светотени.

Но давайте однажды поймем более святую природу человеческого искусства и начнем искать значение духа, каким бы словесным оно ни было, и сцена изменится; изменимся и мы сами. Эти маленькие и ловкие создания, которым мы когда-то поклонялись, эти божества в меховых шапках и со скипетрами из верблюжьей шерсти, вглядывающиеся в свои комнаты с одним окном над крохотной ценностью обработанного холста; как они сметены и раздавлены в незаметную темноту! И вместо них, когда стены мрачных комнат, окружавших их и нас, обрушиваются на четыре небесных ветра и развеваются, и когда мир открывается нашему взору, о чудо! далеко назад, во все глубины времен, и дальше, со всех полей, засеянных человеческой жизнью, растет урожай зубов дракона! как сонмы богов поднимаются из земли! Темные камни, которые так долго были усыпальницами мыслей народов, и забытые руины, где лежала погребенная их вера, отдают мертвых, которые были в них; и под египетскими рядами знойных и безмолвных скал, и среди тусклого золотого сияния византийского купола, и из смятенных и холодных теней Северного монастыря, смотрите, многочисленные души выходят с пением, взирая на нас мягкими глазами недавно понятого сочувствия и протягивая к нам свои белые руки через могилу в торжественной радости вечного братства.

§ XXIX. Другая опасность, которой, как было сказано выше, мы в первую очередь подвергались в наших нынешних жизненных обстоятельствах, - это погоня за тщетным удовольствием, то есть ложным удовольствием; восторгом, который на самом деле не является восторгом; поскольку

напрасно накопленное знание на самом деле не является знанием. И это проявляется главным образом в том, что мы перестаем быть детьми. Ибо ребенок не ищет ложных удовольствий; его удовольствия истинны, просты и инстинктивны; но юноша склонен отказываться от своего раннего и истинного наслаждения ради тщеславия, стремясь быть похожим на людей и принося свои естественные и чистые наслаждения в жертву своей гордыне. Точно так же мне кажется, что современная цивилизация приносит много чистого и истинного удовольствия в жертву различным формам показухи, от которых она не может получить никаких плодов. Задумайтесь на мгновение, какие удовольствия открыты человеческой природе в непринужденном виде. Оставляя в стороне рассмотрение удовольствий высших чувств, которые лежат в основе всего, и рассматривая определенные и практические удовольствия повседневной жизни, следует отметить, что, во—первых, удовольствие творить добро; величайшее из всех, которое можно презирать только из-за того, что его недостаточно часто вкушают; и затем, я не знаю, в каком порядке их расположить, да это и не имеет значения, - удовольствие от приобретения знаний; удовольствие от возбуждения воображения и эмоций (или поэзии и страсти); и, наконец, удовлетворение чувств, сначала глаз, затем ушей. , а затем об остальных в их порядке.

§ XXX. Все это мы склонны подчинять желанию восхваления; и это неразумно, когда хвала, которой добиваются, принадлежит Богу и нашей совести; но если жертва приносится ради восхищения человека, и знания ищутся только ради восхваления, страсть подавляется или притворяется ради восхваления, а искусство практикуется ради восхваления, мы питаемся самыми горькими яблоками Содомы, всегда испытывая десять унижений за одно наслаждение. И мне кажется, что в современном цивилизованном мире мы приносим такие жертвы вдвойне: во-первых, трудясь ради чисто честолюбивых целей; и, во-вторых, что является главным вопросом, о котором идет речь, стыдясь простых удовольствий, особенно удовольствия от приятного цвета и формы, удовольствия, очевидно, столь необходимого для совершенства человека и добродетели, что красота цвета и формы была щедро дарована всему творению, чтобы оно могло стать пищей для всех, и с такой сложностью и утонченностью, что оно может глубоко занять мысли всех. Если мы отказываемся принять естественное наслаждение, которое Божество таким образом даровало нам, мы должны либо стать аскетами, либо искать какие-то низменные и порочные удовольствия взамен райских, в которых мы сами себе отказывали.

Несколько лет назад, проходя по кельям Гранд-Шартрез, я заметил, что окна каждой комнаты выходят через маленький садик ее обитателя к стене кельи напротив и не открывают другого вида, и спросил монаха, стоявшего рядом со мной, почему окно не сделано с той стороны кельи, откуда оно выходило бы на величественные поля Альпийской долины. “Мы пришли сюда не для того, - ответил он, - чтобы смотреть на горы”.

§ XXXI. Практически на каждый подобный вопрос люди этого столетия дают один и тот же ответ; только стены, которыми они окружают себя, построены из гордыни, а не из молитвы. Но в средние века все было иначе. На самом деле, не в самом пейзаже, а в искусстве, которое может заменить его, в благородном цвете и форме, которыми они озаряли и в которые превращали каждый предмет вокруг себя, который так или иначе был подвластен их власти, они подчинялись законам своей внутренней природы и находили для этого надлежащую пищу. Великолепие и фантазия даже в одежде, которые в наши дни мы притворяемся, что презираем, или которым, если мы даже и потворствуем, то только ради тщеславия и, следовательно, к нашему бесконечному вреду, в те далекие времена изучались из любви к их истинной красоте и благородству и стали одним из главных подспорий к достоинству характера и вежливости

поведения. Вспомним то, что нам говорили об одежде ранних венецианцев, что она была изобретена таким образом, “чтобы, одеваясь в нее, они могли также облекаться в скромность и честь”;⁵⁴ подумайте, какое благородство выражения есть в одежде любого из портретных персонажей великих времен, более того, какая совершенная красота, и даже больше, чем красота, заключена в складках одеяния вокруг воображаемой фигуры, даже святого или ангела; и затем подумайте, действительно ли изящество одежды заслуживает презрения. Мы не можем презирать это, даже если бы хотели; и во всей нашей высшей поэзии и самых счастливых мыслях мы цепляемся за великолепие, которым в повседневной жизни пренебрегаем. Суть современного романа - это просто возвращение сердца и фантазии к вещам, которые им естественно доставляют удовольствие; и половина влияния лучших романов об Айвенго, или Мармион, или Крестоносцах, или Владычице озера, полностью зависит от аксессуаров в виде доспехов и костюмов. Более того, лишите саму "Илиаду" ее костюма и подумайте, сколько ее силы было бы утрачено. И тот восторг и благоговение, которые мы испытываем при виде этих аксессуаров и посредством простого воображения, средневековые испытывало при их представлении; благородство одежды оказывало, как я уже говорил, постоянное влияние на характер, тысячу способов повышая достоинство и самоуважение, а вместе с изяществом жестов вызывая безмятежность мыслей.

§ XXXII. Я имею в виду не только его великолепие; самое великолепное время было не самым лучшим временем. Еще в тринадцатом веке, когда, как мы видели, справедливо сочетались простота и великолепие и носили “кожаный пояс и застежку из кости”, а также расшитую мантию, манера одеваться, по-видимому, была самой благородной. Кольчуга рыцаря, струящаяся и ниспадающая по его фигуре волнами мрачной силы, была надета под пышными одеяниями одного цвета в пол, на них был изображен его герб, а их кайма украшена тонким сиянием. Женщины носили сначала платье, подобным образом приближенное к фигуре, а затем длинные и ниспадающие одежды, закрывавшие их до шеи и изящно расшитые по подолу, рукавам и поясу. Использование пластинчатых доспехов постепенно привело к появлению все более фантастических типов; благородство формы было утрачено под сталью; постепенно растущая роскошь и тщеславие того времени стремились постоянно возбуждать более причудливые и экстравагантные приспособления; и в пятнадцатом веке одежда достигла своей высшей точки великолепия и причудливости, оставаясь во многих случаях все еще изысканно изящной, но теперь, в своем болезненном великолепии, лишенной всякого благотворного влияния на манеры. С этого момента, как и архитектура, он быстро пришел в упадок; и опустил от пальто цвета буйволовой кожи, кружевного воротника и ботфорт до парика-мешочка, фрака с хвостом и туфель на высоком каблуке; и так до того, чем он является сейчас.

§ XXXIII. В точности аналогично этому уничтожению красоты в одежде было разрушение красоты в архитектуре; ее цвет, изящество и причудливость постепенно приносились в жертву низменным формам эпохи Возрождения, точно так же, как великолепие рыцарства уступило место ничтожеству моды. И понаблюдайте за формой, в которой произошла необходимая реакция; необходимая, поскольку было невозможно, чтобы один из сильнейших инстинктов человеческой расы мог быть полностью лишен своей естественной пищи. Именно в той степени, в какой архитектор лишил свои здания источников наслаждения, которыми они в изобилии обладали в прежние времена, потребовав, в соответствии с новыми принципами вкуса, отказа от всех ярких красок и полезных изобретений, в той степени умы людей начали обращаться к ландшафту как к своему единственному ресурсу. Живописная школа искусства поднялась, чтобы обратиться к тем способностям наслаждения, которым в скульптуре,

архитектуре или высших сферах живописи больше не было применения; и тени Рембрандта и дикость Сальватора остановили восхищение, которое больше не позволялось выражать мраку или гротескности готического нефа. И таким образом, английская школа пейзажа, кульминацией которой стал Тернер, на самом деле является не чем иным, как здоровой попыткой заполнить пустоту, образовавшуюся после разрушения готической архитектуры.

§ XXXIV. Но пустота, таким образом, не может быть заполнена полностью; нет, ни заполнена в какой-либо значительной степени. Искусство пейзажной живописи никогда не станет по-настоящему интересным или удовлетворяющим умы людей, занятых активной жизнью или озабоченных в основном практическими предметами. Чувство и воображение, необходимые для полного погружения в романтические формы искусства, присущи главным образом юности; так что почти ко всем людям по мере их взросления, а некоторые даже с детства и старше, должно быть обращено, если вообще возможно, прямое и содержательное искусство, представленное их повседневному наблюдению и связанное с их повседневными интересами. Ни одна форма искусства не отвечает этим условиям так хорошо, как архитектура, которая, поскольку она может получить помощь от каждого склада ума рабочего, может обратиться к каждому складу ума зрителя; заставляя обращать на себя внимание даже в самые вялые моменты его жизни и обладая тем главным и своеобразным преимуществом, что она является достоянием всех людей. Картины и статуи могут ревниво скрываться их владельцами от посторонних глаз, и в определенной степени этого требует их безопасность; но внешняя сторона наших домов принадлежит не столько нам, сколько проходим, и какие бы затраты и старания мы на них ни тратили, хотя они слишком часто проистекают из показухи, они, по крайней мере, производят эффект благожелательности.

§ XXXV. Итак, если, учитывая все это, кто-либо из моих читателей решит, в соответствии со своими средствами, заняться возрождением здоровой архитектурной школы в Англии и пожелает в нескольких словах узнать, как это можно сделать, ответ ясен и прост. Во-первых, давайте полностью отбросим все, что связано с греческой, римской или ренессансной архитектурой в принципе или по форме. Мы видели выше, что вся масса архитектуры, основанной на греческих и римских образцах, которую мы привыкли строить в течение последних трех столетий, совершенно лишена всякой жизни, добродетели, благородства или силы творить добро. Это низменно, неестественно, бесплодно, невесело и нечестиво. Языческий по своему происхождению, гордый и нечестивый в своем возрождении, парализованный в старости, но в своем старческом маразме ставший жертвой всего хорошего и живого, что росло вокруг него в юности, поскольку умирающий и отчаявшийся король, который так долго ограждал себя его башнями, как говорят, наполнил свои слабеющие вены кровью детей;⁵⁵ архитектура, изобретенная, как кажется, для того, чтобы сделать из своих архитекторов плагиаторов, из своих рабочих — рабов, а из своих жителей - сибаритов; архитектура, в которой интеллект бездействует, изобретение невозможный, но в котором удовлетворяется всякая роскошь и укрепляется всякая наглость; - первое, что мы должны сделать, это изгнать его и навсегда отряхнуть его пыль от наших ног. Что бы ни имело какое-либо отношение к пяти орденам или к любому из них, — что бы ни было дорическим, или ионическим, или тосканским, или коринфским, или композитным, или каким-либо образом греческим или латинизированным; что бы ни выдавало малейшее уважение к законам витруви или соответствие палладианской работе, — этого мы больше не должны терпеть. Очиститься от этих “отбросов и гнилых тряпок” - это первое, что нужно сделать во дворе нашей тюрьмы.

§ XXXVI. Тогда превратить нашу тюрьму во дворец - дело несложное. Мы видели выше, что ровно в той степени, в какой греческая и римская архитектура безжизненна, бесполезна и нехристианская, в той же степени наша собственная древняя готика одушевлена, полезна и верна. Мы видели, что она гибка для выполнения любых обязанностей, долговечна во все времена, поучительна для всех сердец, почетна и свята на всех должностях. Она одинаково способна на любую низость и на любое достоинство, одинаково подходит для крыльца коттеджа или ворот замка; для домашней работы привычна, для религиозной - возвышенна; проста и игрива, так что ее может прочесть детство, но при этом облечена силой, способной внушить благоговейный трепет самому могущественному и возвысить самый возвышенный человеческий дух: архитектура, которая разжигает все способности в своем работнике и затрагивает все эмоции у своего зрителя; которая с каждым камнем, положенным на ее торжественные стены, поднимает человеческое сердце на шаг ближе к небесам, и которая с самого своего рождения была объединена с природой. существование во всей его форме является символом веры, христианства. В этой архитектуре давайте впредь строить одинаково церковь, дворец и коттедж; но в основном давайте использовать ее для наших гражданских и бытовых построек. Однажды облагороженная, наша церковная работа возвысится вместе с ними: но церкви - неподходящие сцены ни для экспериментов с неопробованной архитектурой, ни для демонстрации непривычной красоты. Несомненно, нам часто приходится терпеть неудачи, прежде чем мы сможем снова построить естественную и благородную готику: пусть наши храмы не станут сценами наших неудач. Несомненно, мы должны нарушить многие глубоко укоренившиеся предрассудки, прежде чем древняя христианская архитектура⁵⁶ сможет быть снова принята всеми нами: пусть религия не будет первым источником такого оскорбления. Мы столкнемся с трудностями при применении готической архитектуры к церквям, что никоим образом не повлияет на дизайн гражданских зданий, поскольку самые красивые формы готических часовен - это не те, которые лучше всего подходят для протестантского богослужения. Как было замечено во втором томе, говоря о соборе Торчелло, не кажется маловероятным, что, изучая науку о звуке или практику ранних христиан, мы можем увидеть причину для размещения кафедры обычно в конце апсиды или алтаря; расположение, полностью разрушающее красоту готической церкви, как видно из существующих примеров, и требующее изменений ее дизайна в других частях, которыми в настоящее время было бы неразумно ставить себя в неловкое положение; кроме того, попытка ввести стиль исключительно для церковных целей вызывает беспокойство. против него сильные предубеждения многих людей, которые в противном случае могли бы быть легко зачислены в число его самых ярых защитников. Я совершенно уверен, например, что если бы такую благородную архитектуру, которая использовалась для интерьера церкви, только что построенной на Маргарет-стрит, ⁵⁷, увидели в гражданском здании, это сразу решило бы вопрос со многими людьми; тогда как в настоящее время на это будут смотреть со страхом и подозрением, как на выражение церковных принципов определенной партии. Но, независимо от того, рассматривается ли это таким образом или нет, эта церковь, несомненно, окончательно решает один вопрос - о наших нынешних возможностях в области готического дизайна. Это первое произведение архитектуры, которое я увидел, построенное в наши дни, свободное от всех признаков робости или неспособности. По общим пропорциям деталей, по изысканности и пикантности лепнины, прежде всего, по силе, жизненности и изяществу растительного орнамента, выполненного в широкой и мужской манере, оно бросает вызов бесстрашному сравнению с самыми благородными работами всех времен. Сделав это, мы можем делать все, что угодно; нашей надежде или нашей уверенности не должно быть границ; и я верю, что для

нас возможно не только сравняться, но и намного превзойти в некоторых отношениях любую готику, которую когда-либо видели в Северных странах. При знакомстве с фигурной скульптурой мы должны, действительно, в настоящее время оставаться совершенно неполноценными, поскольку у нас нет фигур, у которых можно было бы учиться. Ни одна архитектурная скульптура не годилась для чего-либо, что не отражало бы одежду и лица людей, живших в то время; и наша современная одежда *не* послужит украшением шпандрилов и ниш. Но в цветочной скульптуре мы можем выйти далеко за рамки того, что уже было сделано, а также в изысканности инкрустации и общего исполнения. Ибо, хотя слава готической архитектуры заключается в том, чтобы получать самую грубую работу, она не отказывается от лучшей; и, когда однажды мы удовлетворимся тем, что допускаем работу самого простого мастера, мы вскоре будем вознаграждены, обнаружив, что многие из наших простых рабочих становятся искусными: и, с помощью современного богатства и науки, мы можем делать вещи, подобные колокольне Джотто, вместо наших собственных грубых соборов; но лучше, чем колокольня Джотто, поскольку мы можем перенять чистые и совершенные формы северной готики и обработать их с итальянской изысканностью. В настоящее время едва ли возможно представить, каким может быть величие зданий, спроектированных в формах английской *поверхностной* готики тринадцатого века и выполненных с изысканностью итальянского искусства в деталях и с продуманным решением, поскольку у нас нет фигурной скульптуры, чтобы отобразить в них красоту каждого цветка и травинки английских полей, каждого отдельно взятого; делая для каждого дерева, укоренившегося в наших скалах, и для каждого цветка, который пьет наши летние дожди, столько же, сколько наши предки делали для дуба, плюща и розы. Пусть это будет целью наших амбиций, и давайте начнем приближаться к ней без амбиций, но со всем смирением, принимая помощь из самых слабых рук; и Лондон девятнадцатого века еще может стать такой же Венецией без ее деспотизма и Флоренцией без ее недовольства.

46 В работах Тернера и прерафаэлитов.

47 Заметьте, я говорю об этих различных принципах как о самоочевидных, только при нынешних обстоятельствах мира, а не так, как если бы они всегда были такими; и я называю их сейчас самоочевидными не только потому, что они кажутся таковыми мне самому, но и потому, что таковыми их считают все люди, которым я больше всего доверяю. Но если допустить, что это не так, то сама их спорность доказывает состояние младенчества, о котором говорилось выше, как о характеристике мира. Ибо я не думаю, что какой-либо читатель-христианин усомнится в первой великой истине, что какие бы факты или законы ни были важны для человечества, Бог сделал их доступными для выяснения человечеством; и что, поскольку решение всех этих вопросов имеет жизненно важное значение для расы, это решение должно было быть принято давным-давно, если только они не были еще в детском возрасте.

48 Я намеревался в этом месте (упомянутом выше) сделать набросок вероятных результатов использования дагерротипа и калотипа в течение следующих нескольких лет в изменении применения искусства гравера, но у меня не было времени завершить эксперименты, необходимые для того, чтобы я мог говорить с уверенностью. В одном, однако, я почти не сомневаюсь, что вскоре большая часть наших граверов окажет неоценимую услугу, а именно сделает их рисовальщиками (черно-белыми) на бумаге, а не на стали.

49 Я имею в виду искусство в его высшем смысле. Все, что гениально делают люди, в определенном смысле является искусством. На самом деле, мы хотим, чтобы определение слова “искусство” было гораздо более точным, чем любое другое в нашем сознании в настоящее время. Поскольку, строго говоря, не существует такого понятия, как “изящное” или “высокое” искусство. Все *искусство* - это низменная и обыденная вещь, и то, что мы на самом деле уважаем, - это вовсе не искусство, а *инстинкт* или *вдохновение* выражаемое с помощью искусства.

50

Сократ. Итак, вот о чем я вас спрашивал: всегда ли то, что ставит на службу что-либо другое, и то, что этим служит, - это две разные вещи?

Алкивиад. Думаю, да.

Сократ. Что же мы тогда скажем о кожевеннике? Режет ли он свою кожу только своими инструментами или еще и руками?

Алкивиад. И руками тоже.

Сократ. Разве он не пользуется глазами так же, как руками?

Алкивиад. Да.

Сократ. И мы согласились, что вещь, которая использует, и вещь, которая используется, - это разные вещи?

Алкивиад. Да.

Сократ. Значит, резчик кожи - это не то же самое, что его глаза или руки?

Алкивиад. Похоже на то.

Сократ. Значит, человек не использует все свое тело?

Алкивиад. Несомненно.

Сократ. Значит, человек - это не то же самое, что его тело?

Алкивиад. Похоже на то.

Сократ. Что же тогда собой представляет этот человек?

Алкивиад. Я не знаю.

Платон, Алкивиад I.

51 Таким образом, виноград, отжатый с избытком, частично золотистый (Спенсер, книга ii. косяк. 12.):

“Которые укрылись среди листвы,
скрываясь от взгляда алчного гостя,

Которые купил уик, с таким богатым грузом оппрест

Склонился перед дауном как перегруженный”.

52 Читатель не должен предполагать, что использование золота таким образом ограничено ранним искусством. Тинторет, величайший из когда-либо существовавших мастеров живописного эффекта, позолотил ребра фиговых листьев в своем “Воскресении” в Скуоле Сан-Рокко.

53 Для меня нет ничего более чудесного, чем слышать, как о цвете, доставляющем удовольствие глазу, с презрением говорят как о “чувственном”, в то время как люди превозносят слух в музыке. Неужели они действительно полагают, что глаз — менее благородный орган тела, чем ухо, что орган, посредством которого нам сообщается почти все наше знание о внешней вселенной и через который мы познаем чудо и любовь, может быть менее возвышенным в своем особом восторге, чем ухо, которое предназначено только для передачи идей, обязанных глазу самим своим существованием? Я не хочу принижать музыку: пусть ее любят и почитают по справедливости; только пусть больше почитают усладу для глаз. Великая власть музыки над толпой объясняется не тем, что она менее, а более чувственна, чем цвет; она настолько отчетлива и так богата чувственностью, что ею можно празднично наслаждаться; это как раз та точка, где уравниваются низшие и высшие удовольствия чувств и воображения; так что чистые и великие умы любят ее за изобретательность и эмоции, а низшие умы - за ее чувственную силу.

54 Том II. Приложение 7.

55 Людовик одиннадцатый. “В марте месяце 1481 года с Людовиком случился апоплексический удар в *Сен-Бенуа-дю-лак-Морт*, недалеко от Шинона. Он оставался безмолвным и лишенным рассудка три дня; а затем, хотя и очень несовершенно восстановленный, он томился в жалком состоянии....” “Чтобы вылечить его, - говорит современный историк, “ были приготовлены чудесные и ужасные лекарства. В народе ходили слухи, что его врачи вскрывали вены маленьким детям и заставляли его пить их кровь, чтобы исправить его собственную слабость”. —“*История Франции*” Бюсси. Лондон, 1850 год.

56 Заметьте, я называю готику “христианской” архитектурой, а не “церковной”. Разница огромная. Я считаю, что это единственная архитектура, которую должны строить христиане, но вовсе не архитектура, обязательно связанная со служением их церкви.

57 Церковь мистера хоупа на Маргарет-стрит, Портленд-плейс. Мне не совсем нравятся цветочные решения в кирпичной кладке, но они вряд ли привлекут внимание, поскольку так много уже сделано с драгоценным и прекрасным мрамором и еще предстоит сделать с фресками. Однако многое будет зависеть от цвета этой последней части. Я хотел бы, чтобы Холмена Ханта или Милле удалось убедить написать хотя бы некоторые из этих небольших фресок.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

1. АРХИТЕКТОР ГЕРЦОГСКОГО ДВОРЦА.

Народная традиция и большое количество хронистов приписывают строительство герцогского дворца тому Филиппо Календарио, который принял смерть за участие в заговоре Фальеро. Он, безусловно, был одним из ведущих архитекторов того времени и в течение нескольких лет руководил работами во Дворце; но из документов, собранных аббатом Кадорином, явствует, что первым проектировщиком дворца, человеком, которому мы обязаны адаптацией орнаментов Фрари к гражданской архитектуре, был Пьетро Баседжио, о котором прямо говорится как о “бывшем главном мастере нашего Нового Дворца”,⁵⁸ в указе 1361 года, процитированном Кадорином, и который после своей смерти оставил Календарио своим душеприказчиком. . Другие документы, собранные Занотто в его работе “Венеция и лагуна”, показывают, что Календарио долгое время находился в море под командованием синьории, вернувшись в Венецию всего за три или четыре года до своей смерти; и что, следовательно, все руководство дворцовыми работами в наиболее важный период, должно быть, было поручено Баседжо.

Однако при нынешнем состоянии дворца совершенно невозможно отличить работу одного архитектора в старых частях от работы другого; и в тексте я не смущаю читателя какими-либо попытками точного определения эпох до великого соединения фасада Пьяцетты со старым дворцом в пятнадцатом веке. Здесь, однако, необходимо, чтобы я кратко изложил наблюдения, которые я смог сделать относительно относительных дат предыдущих частей.

В описании угла под фиговым деревом, приведенном в восьмой главе Тома II, я сказал, что он показался мне несколько более ранним, чем угол под Виноградной Лозой, и читатель может быть удивлен очевидным противоречием этого утверждения моему предположению о том, что Дворец строился постепенно по кругу от фасада Рио до Пьяцетты. Но в двух больших открытых аркадах не прослеживается последовательности работ; от угла с виноградной лозой до пересечения с работой пятнадцатого века, вверху и внизу, все, кажется, датируются почти одним и тем же временем, единственный вопрос заключается в случайном превосходстве исполнения той или иной капители; и я думаю, судя по ее стилю, что угол со смоковницей, должно быть, был завершен первым. Но на верхних этажах дворца существуют огромные различия в стиле. На фасаде Рио, на верхнем этаже, расположены несколько рядов массивных окон третьего порядка, в точности соответствующих по лепнине и манере исполнения окнам капитула Фрари и, следовательно, возвращающих нас к очень ранней дате - четырнадцатому веку: несколько капителей этих окон и две богато украшенные резьбой струнные решетки в стене внизу - византийской работы и, по всей вероятности, фрагменты дворца Зиани. Ажурные окна на фасаде Рио и два восточных окна на фасаде с видом на море - все это лучшие работы начала четырнадцатого века, в высшей степени мужественные и благородные в своих капителях и основаниях и, очевидно, современные самым ранним частям нижних аркад. Но в тот момент, когда мы подходим к окнам Большого Зала Совета, стиль портится. Лепнина та же, но грубо обработанная, а головки, расположенные среди листьев капителей, совершенно бесполезны и мерзки.

У меня нет ни малейших сомнений в том, что эти оконные косяки и орнаменты были восстановлены после большого пожара;⁵⁹ и с тех пор проводились различные другие

реставрации, начиная с удаления орнаментов со всех окон, кроме северного в Зале Скрутиньо, за Воротами Карты, где они сохранились до сих пор. Я различил четыре периода реставрации среди этих окон, каждый более низкий, чем предыдущий. Не стоит беспокоить ими читателя, но путешественник, заинтересованный в этом предмете, может сравнить два из них в одной витрине; та, что ближе к морю, из двух принадлежит маленькой комнате на верхнем этаже дворца на фасаде Пьяцетты, между залой Гран-Консильо и залом Скрутиньо. Обращенный к морю косяк этого окна относится к первому, а противоположный косяк - ко второму периоду этих реставраций. Это все точки разделения по дате, которые я смог обнаружить по внутренним свидетельствам. Но гораздо больше мог бы узнать любой венецианский антиквар, чье время позволило бы ему тщательно изучить любые существующие документы, которые упоминают или описывают части Дворца, упомянутые в важных указах 1340, 1342 и 1344 годов; ибо в первом из этих указов говорится о неких “колоннах, обращенных к каналу”⁶⁰ или морю, существовавших в то время, и я предполагаю, что эти колонны были частью дворца Зиани, соответствующей части того дворца на Пьяцетте, где находились “красные колонны”, между которыми был выполнен Календарь; и многое другое можно было бы узнать. будет определен любым человеком, который досконально разгадает непонятный язык этих указов.

Тем временем, чтобы дополнить доказательства, касающиеся основных дат, указанных в тексте, я собрал здесь такие упоминания о строительстве герцогского дворца, которые показались мне наиболее важными в различных хрониках, которые я изучил. Я не мог бы привести их все в тексте, поскольку они повторяют друг друга и были бы утомительными; но они будут интересны антиквару, и во всех них следует особо отметить, что Палаццо Веккьо неизменно отличается, прямо или косвенно, от Палаццо Нуово. Сначала я переведу фрагмент Хроники Занкароля, приведенный Кадорином, который в основном ввел в заблуждение венецианских антикваров. Я хотел бы перевести богатый староитальянский на староанглийский, но должен довольствоваться тем, что утрачу его колоритность, поскольку необходимо, чтобы читатель был полностью знаком с его фактами.

Было постановлено, что никто не должен осмеливаться предлагать венецианской синьории разрушить *старый* дворец и отстроить его заново и более богато, и был назначен штраф в размере тысячи дукатов против любого, кто его разрушит. Затем дож, желая послужить общественному благу, сказал синьории, ... что они должны восстановить фасады *старого* дворца, и что его следует отреставрировать, чтобы сделать честь нации: и как только он закончил говорить, Авогадори потребовал от дожа наказания за неповиновение закону; и дож с готовностью заплатил его, оставаясь при своем мнении, что указанное сооружение должно быть построено. И вот, в 1422 году, 20 сентября, на Совете Прегади было принято решение о начале строительства упомянутого нового дворца, а расходы должны были нести синьоры дель Сал; и вот, 24 марта 1424 года было начато снос *старого* дворца и строительство его заново”. — Кадорин, стр. 129.

День месяца и совет, на котором был принят указ, ошибочно указаны в этой Хронике. Кадорин напечатал слова самого декрета, который был принят на Большом Совете 27 сентября, и эти слова, к счастью, во многом соответствуют нашей нынешней цели. Поскольку в приведенном выше отрывке говорится более чем об одном фасаде, маркиз Сельватико был вынужден поверить, что и фасад, выходящий на море, и фасад, выходящий на Пьяцетту, были разрушены; тогда как упомянутые “фасады”, очевидно, принадлежат дворцу Зиани. Ибо слова указа (которым гораздо больше можно доверять, чем словам Хроники, даже если между ними и были

какие-либо несоответствия) звучат так: “Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod respondet на *торжественный прием во дворце ноздрей нову*”. Таким образом, новый зал заседаний совета и фасад с видом на море называются “самым почтенным началом нашего *Нового* дворца”, а все остальное было приказано спроектировать в соответствии с ними, как это было фактически сделано в отношении Porta della Carta. Но архитекторы эпохи Возрождения, которые с тех пор работали с тканью, изменили дизайн и построили все остальное в соответствии со своим собственным вкусом.

Вопрос можно считать решенным этими словами указа, даже без каких-либо внутренних или каких-либо других документальных подтверждений. Но скорее для того, чтобы досконально запечатлеть факты в сознании читателя, чем для каких-либо дополнительных доказательств, я процитирую еще несколько наиболее авторитетных хроник.

Отрывок, приведенный Беттио из “Хроники Сивоса”, является очень важной параллелью с приведенным выше отрывком из Занкарола:

“Essendo molto vecchio, e quasi rovinoso el Palazzo sopra la piazza, fo deliberato di far quella parte tutta da novo, et continuarla com’ è quella della Sala grande, et cosi il Lunedì 27 Marzo 1424 fu dato principio a ruinare detto Palazzo vecchio dalla parte, ch’ è verso panateria cioè della Giustizia, ch’ è nelli occhi di sopra le colonne fino alla Chiesa et fo fatto anco la porta grande, com’ è al presente, con la sala che si addimanda la Libreria.”⁶¹

Здесь мы приводим все факты, изложенные нам в двух словах: определенно утверждается, что “старый дворец” находился “на площади”, и его планируется перестроить “как часть большого салона”. Нам рассказано о том самом месте, с которого начинались новые постройки; но здесь хронист зашел в своем стремлении к точности слишком далеко. Точка соединения, как указывалось выше, находится у третьей колонны за венецианским медальоном; и я в большом недоумении, пытаюсь понять, как могли располагаться эти три колонны там, где они соединялись с дворцом Зиани, и как они были соединены с аркадой внутреннего двора. Но с этими трудностями, поскольку они не имеют отношения к непосредственному вопросу, нет смысла беспокоить читателя.

Следующий отрывок, который я приведу, взят из Хроники в библиотеке Марциана, озаглавленной “Суппоста ди Занкаруол”, но в которой я не смог найти отрывка, приведенного Кадорином, из, я полагаю, венской рукописи этой Хроники. Вместо этого появляется следующее таким образом озаглавленное:—

“Come *la parte nova* del Palazzo fuo hedificata *novamente*.

“El Palazzo novo de Venesia quella parte che xe verso la Chiesa de S. Marcho fuo prexo chel se fesse del 1422 e fosse pagado la spexa per li officiali del sal. E fuo fatto per sovrastante G. Николо Барбериго кончил с обеспечением ducati X doro al mexe e fuo fabricado e fatto nobelissimo. Come fin ancho di el sta e fuo grande honor a la Signoria de Venesia e a la sua Citta.”

Эта запись, которая сама по себе не имеет даты, но находится между другими, датированными 22 июля и 27 декабря, интересна, потому что она показывает первый переход идеиновиэны от Зала Большого совета к части, построенной при Фоскари. Ибо, когда желания Мочениго были

выполнены, и старый дворец Зиани был разрушен, а на его месте построен другой, Большой зал совета, который был “новым дворцом” по сравнению с дворцом Зиани, стал “старым дворцом” по сравнению с дворцом Фоскари; и таким образом, в основной части вышеупомянутого отрывка все здание называется “новый венецианский дворец”; но в заголовке мы имеем “*новую часть дворца*” применительно к части, построенной Фоскари, в отличие от Зал Совета.

Следующая запись, которую я привожу, важна, потому что рукопись, на которой это происходит, № 53 в музее Коррера, показывает, что она, вероятно, датируется не позднее конца пятнадцатого века:

“El palazzo nuovo de Venixia zoe quella parte che se sora la piazza verso la giesia di Miss. San Marcho del 1422 fo principiado, el qual fo fato e finito molto belo, chome al presente se vede nobilissimo, et a la fabricha de quello fo deputado Miss. Nicolo Barberigo, soprastante con ducati dieci doro al mexe.”

Здесь мы имеем часть, построенную Фоскари, отчетливо называемую Палаццо Нуово, в отличие от Большого Зала Совета, который теперь полностью занял место Палаццо Веккьо и фактически назван так Сансовино. В копии “Хроники Паоло Морозини” и в рукописи, хранящейся в музее Коррер под номерами соответственно 57, 59, 74 и 76, приведенный выше отрывок из № 53 по-разному повторяется с небольшими изменениями и сокращениями; запись в “Хронике Морозини” озаглавлена “Come fu principiato il palazzo che guarda sopra la piazza grande di S. Marco” и продолжается словами “El Palazzo Nuovo di Venetia, cioè quella parte che sopra la piazza”. и т.д., авторы во всех этих случаях проявляют осторожность, *ограничивая свое утверждение* частью, обращенной к Площади, чтобы ни один читатель не мог предположить, что Зал Совета был построен или начат в то же время; хотя вплоть до конца шестнадцатого века мы находим, что Зал Совета все еще включен в выражение “Палаццо Нуово”. Так, на рукописи № 75 в музее Коррер, относящейся примерно к этой дате, у нас есть “1422 год, 20 сентября преддверие великого совета в Дувре, *компиляция* Нового дворца, а также плата за проезд по специи или официальному салону (61. М. 2. В.)”. И, пока это так, “Палаццо Веккьо” всегда означает дворец Зиани. Таким образом, на следующей странице этого же MS. у нас есть “27 марта (1424 год по контексту) для *principia a butar zosso*, el Палаццо Веккьо для восстановления да ново, и по сей день он” (и так оно и есть); а в рукописи № 81: “В 1424 году для восстановления Палаццо Веккьо для восстановления нуово, а di 27 марта”. Но во времена Сансовино дворец Зиани был совершенно забыт; Зал Совета был тогда *старым* дворцом, а часть Фоскари была новой. Его рассказ о “Палаццо Публико” теперь будет совершенно понятным; но, поскольку сама работа легкодоступна, я не буду обременять читателя дальнейшими выдержками, замечу только, что отделка фасада красным и белым мрамором, которую он приписывает Фоскари, может быть, относится к столь позднему времени, а может и нет, поскольку в стиле работы нет ничего, что можно было бы привести в качестве доказательства.

2. ТЕОЛОГИЯ СПЕНСЕРА.

Приведенный ниже анализ первых книг “Королевы фей” может быть интересен читателям, которые привыкли читать благородную поэму слишком поспешно, чтобы полностью связать ее части воедино; и, возможно, побудит их к более тщательному изучению остальной части поэмы.

Рыцарь Красного Креста — это Святость, “Pietas” собора Святого Марка, “Devotio” Орканьи, что, как мне кажется, в целом означает Благоговение и Благочестивый Страх.

Эта Добродетель в начале книги имеет Истину (или Уна) на своей стороне, но вскоре вступает в Блуждающий Лес и сталкивается со змеем Заблуждением; то есть с Заблуждением в ее универсальной форме, первым врагом Благоговения и Святости; и особенно с Заблуждением, основанным на учености; ибо когда Святость душиет ее,

“Ее рвота, полная книг и бумаг, была,

С отвратительными лягушками и жабами, от которых слезились глаза”.

Победив эту первую открытую и осязаемую форму Заблуждения, поскольку Благоговение и Религия всегда должны побеждать ее, Рыцарь сталкивается с Лицемерием, или Архимагом; Святость не может обнаружить Лицемерие, но верит ему и возвращается с ним домой; после чего Лицемерию удастся отделить Святость от Истины; и Рыцарь (Святость) и Леди (Истина) выходят отдельно из дома Архимага.

Теперь обратите внимание: в тот момент, когда Благочестивый Страх, или Святость, отделяется от Истины, он сталкивается с Неверием, или Рыцарь Без Веры; Неверие, сопровождаемое Ложью, или Дуэзой, преследует его по пятам. В тот момент, когда Рыцарь Редкрасса узнает о нападении на Неверность, он

- Ган честно взмахнул копьем и направился к риду.

Он побеждает и убивает Неверность; но обманывается своей спутницей, Ложью, и принимает ее за свою даму: таким образом, демонстрируется состояние Религии, когда, подвергшись нападению Сомнения и оставшись победителем, она, тем не менее, соблазняется любой формой Лжи оказывать почтение там, где этого не следует. Итак, это первая удача Благочестивого Страха, отделенного от Истины. Затем поэт возвращается к Истине, отделенной от Благочестивого Страха. Ее немедленно сопровождает лев, или Насилие, которое наводит на нее ужас, куда бы она ни пришла; и когда она входит на рынок Суеверий, этот Лев разрывает Киркрапайн на куски: показывая, как Истина, отделенная от Благочестия, действительно кладет конец злоупотреблениям Суевериями, но делает это яростно и отчаянно. Затем она снова встречается с Лицемерием, которого принимает за своего собственного господина, или Благочестивым Страхом, и проходит небольшой путь под его опекой (таким образом, Лицемерие нередко выступает в защиту Истины), пока они оба не сталкиваются с Беззаконием или Рыцарем Без Верности, перед которым Лицемерие не может устоять. Беззаконие ниспровергает Лицемерие и овладевает Истиной, сначала убивая ее льва-слугу: это показывает, что первая цель распушенности - уничтожить силу и авторитет Истины. Затем Sans Loy берет Истину в плен и уносит ее прочь. Итак, это Беззаконие есть “неправедность”, или “адикия” святого Павла; и то, что он уносит Истину пленником, является типом тех, “кто держит истину неправедно”, то есть, в целом, людей, которые, зная, что есть истина, уступают истине дорогу в своих собственных целях или используют ее только для продвижения вперед, как это имеет место со столь многими популярными лидерами наших дней. Затем сатиры избавляют Уну от Привязанности, чтобы показать, что Природа, в конце концов, должна добиться освобождения истины, хотя там, где она была пленницей Беззакония, это освобождение может быть достигнуто только через Дикость и возврат к варварству. Затем Уну забирает из числа сатиров Сатиран, сын сатира и “леди майлд, прекрасной Тимис” (олицетворяющей первые шаги обновленной цивилизации и ее грубый и выносливый характер, “взъерошенный жизнью и

манерами Уайльда”), который, снова встречаясь с Сансом Лоем, немедленно вступает с ним в грубую и длительную схватку: показывая, как ранняя организация выносив нации должна быть выработана путем сильного уныния от Беззакония. Поэт, оставив на время это состязание в нерешительности, возвращается, чтобы проследить приключения Рыцаря Красного Креста, или Благочестивого Страха, который, победив Неверие, вскоре приводится Ложью в дом Гордыни: таким образом, показывая, как религия, отделенная от истины, сначала искушается сомнениями в Боге, а затем гордыней жизни. Описание этого дома Гордости - одно из самых сложных и благородных произведений в поэме; и здесь мы начинаем понимать предлагаемую систему Добродетелей и Пороков. Ибо у гордыни, как у царицы, есть шесть других пороков, впряженных в ее колесницу, а именно: сначала Праздность, затем Обжорство, Похоть, Алчность, Зависть и Гнев, которыми управляет “Сатана со жгучим кнутом в руке”. От этих низших пороков и их общества Благочестивый Страх, хотя и обитает в доме Гордыни, держится в стороне; но ему брошен вызов, и ему предстоит тяжелая битва с Санс Джой, братом Санс Фой: это показывает, что, хотя он победил Неверность и не поддается соблазну Гордыни, он все же подвержен, пока живет в ее доме, душевному смятению и потере своей обычной радости перед Богом. Однако он, частично победив Уныние или Лишившись Радости, Ложь спускается в Ад, чтобы раздобыть снадобья для поддержания силы или жизни Уныния; но тем временем Рыцарь покидает дом Гордыни: Ложь преследует и настигает его и находит у источника, воды которого

“Скучный и медленный,

И все, что его пьют, слабеет и становится еще слабее”.

Смысл которого в том, что Благочестивый Страх, пройдя через дом Гордыни, подвергается сонливости и немощи бодрствования; как после хвастовства Петра наступил сон Петра от слабости плоти, а затем, наконец, падение Петра. И вот что из этого следует: рыцарь Красного Креста, почувствовав слабость от того, что напился из фонтана, подвергается нападению великана Оргольо, побеждается им и бросается в темницу. Этот Орголио - Orgueil, или Плотская гордыня; не гордость жизнью, духовная и утонченная, но обычная и вульгарная гордость властью этого мира: и то, что он бросил Рыцаря Красного Креста в темницу, является прообразом пленения истинной религии мирской властью развращенных церквей, особенно Римской Церкви; и ее постепенного угасания в неизвестных местах, в то время как плотская гордость имеет превосходство над всеми вещами. То, что Спенсер имеет в виду, в частности, гордость папства, показано в 16-й строфе книги; ибо там гигант Оргольо, как говорят, принял Дуэссу, или Ложь, за свою “возлюбленную”, и возложил на ее голову тройную корону, и наделил ее королевским величием, и заставил ее ездить верхом на семиглавом звере.

Тем временем карлик, слуга Рыцаря Красного Креста, берет его за оружие и, найдя Уну, рассказывает ей о пленении ее господина. Уна, в разгар своего траура, встречает принца Артура, в котором, как говорит нам сам Спенсер, в целом проявляется Великолепие; но который, как показывает выбор имени героя, является, в первую очередь, великолепием, или буквально “великими деяниями” английского королевства. Эта английская сила, выступающая с Истиной, нападает на Оргольо, или Гордость Папства, убивает его; обнажает Дуэссу, или Ложь, догола; и освобождает Рыцаря Красного Креста. Далее следует великолепное и хорошо известное описание Отчаяния, которым Рыцарь Красного Креста терпит сокрушительное поражение из-за своих прошлых ошибок и пленения, и его спасает только Истина, которая, видя, что он все еще

слаб, приводит его в дом Келии, называемый, согласно аргументации песни, Святостью, но, собственно, Небесной Благодатью, матерью Добродетелей. Ее “три дочери, хорошо воспитанные” - это Вера, Надежда и Милосердие. Ее привратница - Смирение; потому что Смирение открывает дверь Небесной Благодати. Усердие и благоговение - это ее камергеры, знакомящие вновь прибывших с ее присутствием; ее жених, или слуга, - это Послушание, а ее врач - Терпение. Руководствуясь заповедями Милосердия, матрона Мерси управляет своим госпиталем, под присмотром которого Рыцарь исцеляется от своей болезни; и следует особенно отметить, какое большое значение Спенсер, хотя и не перестает наказывать за всякое лицемерие и простое соблюдение формы, придает истинному и добросовестному *покаянию* в осуществлении этого лечения. Когда к Рыцарю возвращаются силы, он доверяется руководству Милосердия, которое, ведя его узким и тернистым путем, сначала обучает его семи делам Милосердия, а затем ведет его к холму Небесного Созерцания; откуда, увидев Новый Иерусалим, как христианин Восхитительных Гор, он отправляется к окончательной победе над сатаной, древним змеем, которой заканчивается книга.

3. АВСТРИЙСКОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО В ИТАЛИИ.

Я не могу закрыть эти тома, не выразив своего удивления и сожаления по поводу легкости, с которой англичане позволяют вводить себя в заблуждение любыми заявлениями, какими бы откровенно необоснованными или смехотворными они ни были, исходящими от итальянской Либеральной партии относительно нынешней администрации Австрийского правительства. Я не собираюсь здесь вступать в какую-либо политическую дискуссию или выражать какое-либо политическое мнение; но ради справедливости следует изложить простые факты, которые привлекли мое внимание во время моего пребывания в Италии. Я прожил в Венеции целых две зимы и привык к дружескому общению как с итальянцами, так и с австрийцами, а мое собственное ремесло антиквара делало такое общение возможным, не вызывая недоверия ни у одной из сторон. За весь этот период мне ни разу не удалось выяснить у кого-либо из итальянцев-либералов, что у него были хоть *какие-то* основания для претензий к правительству. Было много общего ропота и смутного недовольства; но мне так и не удалось подвести ни одного из них к сути дела или выяснить, чего именно они хотели, или каким образом они чувствовали себя ущемленными; и я сам никогда не был свидетелем ни одного случая притеснения со стороны правительства, хотя некоторые были очень добры и внимательны. Возмущение тех моих соотечественников и соотечественниц, которых мне довелось видеть во время их пребывания в Венеции, всегда было ярким, но ни в коем случае не слишком обоснованным. Английские леди, впервые прибывшие сюда, неизменно начинали разговор с одного и того же замечания: “Как ужасно было оказаться раздавленным железной пятой деспотизма!” При более тщательном расследовании всегда оказывалось, что быть “раздавленным пятой деспотизма” - поэтическое выражение для обозначения того, что у тебя спрашивают паспорт в Сан-Джулиано и требуют привезти его из Сан-Лоренцо, расположенного на расстоянии целой мили с четвертью. Точно так же путешественники, пробыв в городе два-три дня, обычно возвращались с жалобными сетованиями по поводу “нищеты итальянского народа”. При выяснении, с какими случаями такого несчастья они сталкивались, неизменно оказывалось, что их гондольеры, получив плату в три раза больше положенной, просили чего-нибудь выпить и приписывали тот факт, что их мучила жажда, австрийскому правительству. Несчастье итальянцев состоит в том, что они проводят три праздничных дня в неделю и выполняют в эти дни примерно вчетверо больше работы, чем английский чернорабочий.

Действительно, меры, которые правительство иногда вынуждено принимать для подавления мятежа, вызывают много настоящих страданий; но вина за это лежит на тех, чьим занятием является разжигание мятежа. Точно так же произведения искусства причиняется большой вред оккупацией страны такой большой армией; но за способ расквартирования этой армии несут ответственность итальянские муниципалитеты, а не австрийцы. Всякий раз, когда я был потрясен, обнаружив, как упоминалось выше, в Милане монастырь или дворец, занятый солдатами, я всегда обнаруживал при расследовании, что это место было предоставлено муниципалитетом; и что, помимо требования, чтобы жилье для определенного количества мужчин было найдено в таком-то квартале города, австрийцы не имели к этому никакого отношения. Это, однако, не уменьшает вреда: и странно, если мы подумаем об этом, видеть Италию со всеми ее драгоценными произведениями искусства, превращенными в постоянное поле битвы; как будто европейские державы не могут найти другого места для разрешения своих споров, кроме того, где каждый случайный выстрел может разрушить то, что королевский выкуп не может восстановить.⁶² Это в точности так, как если бы беспорядки в Париже можно было уладить не иначе, как подавив их в Галерее Лувра.

4. ДАТИРОВКА ДВОРЦОВ ВИЗАНТИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.

В шестой статье Приложения к первому тому вопрос о дате постройки Каса Дарио и Каса Тревизан был отложен до тех пор, пока я не смогу получить от моего друга мистера Родона Брауна, которому когда-то принадлежал бывший дворец, более точные данные по этому вопросу, чем у меня самого.

Говоря сначала о Доме Дарио, он говорит: "Фонтана датирует его примерно 1450 годом и считает самым ранним образцом архитектуры, основанным Пьетро Ломбардо, за которым последовали его сыновья, Туллио и Антонио. В сборнике автографов Сануто, приобретенном мной давным-давно и подаренном библиотеке Святого Марка, есть два письма от Джованни Дарио, датированные 10 и 11 июля 1485 года, из окрестностей Адрианополя, где находился турецкий лагерь, и от Баязета II. получал подарки от египетского султана, от индийского шаха (великого могола) и от короля Венгрии: в письмах Дарио содержится много любопытных подробностей по этим вопросам. Затем, в *впечатных* "Анналах Малипьеро", страница 136 (с ошибкой, я думаю, на год), упоминаются переговоры секретаря Дарио в Порту; и под 1484 годом утверждается, что он вернулся в Венецию, поссорившись с венецианским бейлифом в Константинополе: летописец добавляет, что "Джованни Дарио был уроженцем Кандии, и что Республика была так довольна им за заключение мира с Баязетом, что он получил в подарок от своей страны поместье в Венеции". Новента, на территории Падуании, стоимостью 1500 дукатов и 600 дукатов наличными в качестве приданого одной из его дочерей. Эта щедрость, вероятно, позволила ему построить свой дом примерно в 1486 году, и, несомненно, на это намекает надпись, которую я восстановил в 1837 году н.э.; *на ней не было даты*, и она гласила "УРБИС". GENIO . ИОАНН . ДАРИВ. В "Венецианской истории Паоло Морозини", стр. 594, также упоминается, что Джованни Дарио был, более того, секретарем, заключившим мир между Магометом, завоевателем Константинополя, и Венецией в 1478 году н.э.; но, если только он не построил свой дом по доверенности, эта дата не имеет к этому никакого отношения; и, на мой взгляд, факт подарка и надпись позволяют датировать его 1486 годом, а не 1450 годом.

"Дом Тревизан-Каппелло в Канонике когда-то принадлежал (1578 г. н.э.) венецианской даме, любившей раков, согласно ее письму, хранящемуся в архивах, в котором она благодарит одного

из своих любовников за кое-что, что он прислал ей из Тревизо во Флоренцию, великой герцогиней которой она тогда была. Возможно, ее имя вошло в английский однолетник. Вы когда-нибудь слышали о Бьянке Каппелло? Она купила этот дом семьи Тревизана, который, как говорят Сельва (в Чиконьяре) и Фонтана (вслед за Сельвой), был заказан Ломбарди в начале шестнадцатого века: но надпись на его фасаде, таким образом,

СОЛИ ЧЕСТИ. ET
DEO GLORIA.

напоминание как о доме Дарио, так и о словах NON NOBIS DOMINE, начертанных на фасаде дворца Лоредано Вендрамин в Сан-Маркуоле (ныне собственность герцогини Беррийской), о котором Сельва нашла подтверждение в архивах Вендрамина, что он был начат Санте Ломбардо в 1481 году н.э., свидетельствует в пользу того, что его причисляют к произведениям пятнадцатого века ”.

5. РЕНЕССАНСНАЯ СТОРОНА ГЕРЦОГСКОГО ДВОРЦА.

Проезжая по Рио-дель-Палаццо, путешественник должен особенно обратить внимание на основание здания эпохи Возрождения, образованное попеременно вдавленными и приподнятыми пирамидами, причем вдавленные части являются *слепками* выступающих пирамид, которые усечены на вершинах. Работу нельзя назвать рустованной, поскольку она вырезана так же остро и изящно, как кусок слоновой кости, но она полностью соответствует цели, которую предлагает рустовка, и упускает из виду: она придает основанию здания вид кристаллической твердости, фактически напоминающий, и это очень близко, вид, создаваемый изломом куска кварцевой коронки; в то же время светотени чередующихся углублений и выступов настолько разнообразны, что создают максимально возможную степень наслаждения для глаза, достижимую при таком простом геометрическом узоре. Тем не менее, при всех этих высоких достоинствах, это не та база, которую можно было бы ввести во всеобщее пользование. Его блеск и пикантность здесь подчеркнуты с изысканным мастерством благодаря почти женственной утонченности лепнины в верхней части здания, а его сложность восхитительна благодаря контрасту с более грубыми основаниями других зданий города; но он выглядел бы убого, если бы его использовали для поддержания более смелых массивов наверху, и стал бы утомительным, если бы глаз однажды досконально ознакомился с ним путем повторения.

6. ХАРАКТЕР ДОЖА МИКЕЛЕ МОРОЗИНИ.

Следующие выдержки из вышеупомянутого письма графа Чарльза Морозини, по-видимому, ставят вопрос ребром.

“Такова наша несчастливая судьба, что во времена славы Венецианской республики никто не позаботился оставить нам верную и добросовестную историю; но я едва ли знаю, следует ли винить в этом несчастье самих историков или тех комментаторов, которые подорвали свою достоверность новыми описаниями событий, выдуманными ими самими. Что касается бедного Морозини, мы, возможно, сможем спасти его честь, собрав конклав наших историков, чтобы вынести их единый приговор; ибо в этом случае абсолютное большинство было бы на его стороне, почти все авторы свидетельствовали бы о его любви к своей стране и великодушии его сердца. Я должен сказать вам, что хорошо информированные люди не относятся с уважением к

истории Дару; и говорят, что у него, по-видимому, нет другой цели, кроме как затемнить величие всех деяний. Я не знаю, на какой авторитет опирается английский писатель, но, возможно, он просто скопировал высказывание Дару.... Я консультировался с древней и подлинной рукописью, принадлежащей семье Венъери, рукописью хорошо известной и, безусловно, более заслуживающей доверия, чем история Дару, и в ней ничего не говорится о м. Морозини, кроме того, что он был избран дожем к радости всех людей. Ни в хрониках Савины, ни в хрониках Долфина ни слова не говорится об этих постыдных спекуляциях; и наши наиболее информированные люди говорят, что упрек, брошенный некоторыми историками в адрес дожа, возможно, возник из-за ошибочного толкования произнесенных им слов, переданных Марином Сануто, о том, что "спекуляция рано или поздно принесла бы пользу стране". Но одного этого соображения достаточно, чтобы побудить нас прийти к благоприятному заключению относительно чести этого человека, а именно, что он не был избран дожем до тех пор, пока ему не были доверены многие почетные посольства к генуэзцам и Каррарезе, а также к королю Венгрии и Амадею Савойскому; и если бы в этих посольствах он не показал себя истинным любителем своей страны, республика не только не доверила бы ему столь почетные должности, но и никогда бы не наградила его достоинством дожа, чтобы он сменил в этом такого человека, как Андреа Контарини; и война закончилась. из Кьоджи, во время которых, как говорят, он утроил свое состояние за счет спекуляций, происходили во время правления Контарини, в 1379, 1380 годах, когда Морозини отсутствовал в иностранных посольствах".

7. СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ.

Следующие фрагментарные заметки по этому вопросу были сделаны в разное время. Мне случайно помешали должным образом оформить их для публикации, но в них есть одна или две истины, которые лучше выразить недостаточно, чем не выразить совсем.

Большая часть населения Англии и Европы считает образованным человека, если он может писать латинские стихи и переводить греческий припев. Несколько более просвещенных людей признают, что построение гекзаметров само по себе не является важной целью человеческого существования; но они говорят, что общая дисциплина, которую курс классического чтения дает интеллектуальным способностям, является конечной целью наших схоластических институтов.

Но мне кажется, что даже в этой последней и более философской теории нет ни малейшей ошибки. Я верю, что то, что знать наиболее почетно, также наиболее выгодно изучать; и что наука, обладать которой является высшей силой, также является лучшим упражнением для приобретения.

И если это так, то вопрос о том, каким должен быть материал образования, необычайно упрощается. Может быть предметом спора, какие процессы оказывают наибольшее влияние на развитие интеллекта; но вряд ли можно оспаривать, какие факты наиболее желательно точно знать человеку, вступающему в жизнь.

Короче говоря, я считаю, что он должен знать три вещи:

Первый. Где он сейчас.

Во-вторых. Куда он направляется.

В-третьих. Что ему лучше всего сделать в данных обстоятельствах.

Первый. Где он находится. — То есть, в какой мир он попал; насколько он велик; какие существа живут в нем и как; из чего он сделан и что из него можно сделать.

Во-вторых. Куда он направляется.— То есть, какие есть шансы или сообщения о каком-либо другом мире, кроме этого; какова, по-видимому, природа этого другого мира; и не лучше ли ему для получения информации об этом обратиться к Библии, Корану или Тридентскому собору.

В-третьих. Что ему лучше всего сделать в данных обстоятельствах.— То есть какими способностями он обладает; каково нынешнее состояние и потребности человечества; каково его место в обществе; и каковы наиболее доступные в его силах средства достижения счастья и его распространения. Человека, который знает эти вещи и чья воля была настолько подчинена их изучению, что он готов делать то, что, по его мнению, он должен, я бы назвал образованным; а человека, который этого не знает, — необразованным, хотя бы он мог говорить на всех языках Вавилона.

Наша нынешняя европейская система так называемого образования игнорирует или презирает не одну, ни другую, а все три из этих великих отраслей человеческого знания.

Первое: он презирает Естественную историю. До тех пор, пока в течение последнего года или двух преподавание физических наук в Оксфорде не состояло из курса из двенадцати или четырнадцати лекций по элементам механики или пневматики и разрешения съездить в Шотландию с профессором геологии. Я не знаю особенностей системы, используемой в академиях Континента; но их практический результат таков, что, если природные инстинкты человека не побуждают его к занятиям физическими науками слишком сильно, чтобы можно было сопротивляться, он вступает в жизнь, совершенно не зная о них. Я не могу, в пределах моих нынешних возможностей, даже сосчитать различные направления, в которых это невежество творит зло. Но главное зло этого заключается в том, что оно оставляет большее число людей без естественной пищи, которую Бог предназначил для их интеллекта. На одного человека, способного к изучению слов, приходится пятьдесят человек, способных к изучению вещей, и они были предназначены для того, чтобы испытывать постоянное, простое и религиозное наслаждение, наблюдая за процессами или восхищаясь созданиями естественной вселенной. Лишенные этого источника удовольствий, им не остается ничего, кроме честолубия или распутства; и пороки высших классов Европы, я полагаю, следует приписывать главным образом этой единственной причине.

Во-вторых: он презирает Религию.— Я не говорю, что это презирает “Теологию”, то есть *Разговоры* о Боге. Но она презирает “Религию”, то есть “привязку” или обучение служению Богу. Во всех наших академиях ведется много разговоров и преподается много такого, что приводит не к связыванию, а к ослаблению элементов религиозной веры. Из десяти или двенадцати молодых людей, которые в Оксфорде были моими особыми друзьями, которые сидели со мной на одних и тех же лекциях по богословию или были наказаны вместе со мной за пропуск лекции

отправкой на вечернюю молитву,⁶³ четверо теперь ревностные романисты - в среднем большая часть из двенадцати; и в то время как наши собственные университеты заявляют, что преподают протестантизм, но не делают этого, университеты на Континенте заявляют, что преподают романизм, но не делают, посылая вперед только мятежников и неверных. За время длительного пребывания на Континенте я не помню, чтобы встречался с более чем двумя или тремя молодыми людьми, которые либо верили в откровение, либо имели любезность поколебаться в утверждении своей неверности.

Отсюда, как мне кажется, мы можем сделать вывод из двух вещей: либо ни в одной европейской форме религии нет ничего настолько разумного или подтвержденного, что этому можно надежно научить нашу молодежь, либо закрепить в их умах какими-либо доказательными заклепками, которые они не смогут ослабить в тот момент, когда начнут думать; либо же, что не предпринимается никаких средств для обучения их таким наглядным верованиям.

Мне кажется, долг рациональной нации установить (и приложить некоторые усилия в этом вопросе), какое из этих предположений верно; и, если действительно нельзя привести доказательства какого-либо сверхъестественного факта или Божественной доктрины, более веские, чем юноша, едва вышедший из подросткового возраста, может опровергнуть при первых порывах серьезной мысли, смело признаться в этом; избавиться от расходов на Учреждение и лицемерия Литургии; выставлять свои соборы как любопытные памятники ушедшего суеверия и, отбросив все мысли о следующий мир, чтобы заставить себя сделать из этого все возможное.

Но если, с другой стороны, *действительно* существуют какие-либо доказательства, с помощью которых вероятность определенных религиозных фактов может быть показана так же ясно, как вероятность вещей, не до конца установленных астрономической или геологической наукой, пусть эти доказательства будут представлены всей нашей молодежи так отчетливо, а факты, в отношении которых они, по-видимому, внушаются им так неуклонно, что, хотя порочное поведение в загробной жизни может стереть или серьезное и продолжительное размышление над ними изменит впечатления ранних лет, это может оказаться невозможным для наших молодых людей, для тех, кто не знает, что такое религия. в тот же миг они выходят из своих академий, чтобы рассеяться, подобно стае диких птиц, поднявшихся с болота, и уносятся прочь при каждом нерегулярном ветре ереси и отступничества.

Наконец, наша система европейского образования презирует политику.— То есть науку об отношениях и обязанностях людей друг к другу. Действительно, при взгляде на состояние мира можно было бы предположить, что такой науки не существовало. И, действительно, она все еще находится в зачаточном состоянии.

Это подразумевает, в полном смысле этого слова, знание воздействия добродетелей и пороков людей на самих себя и общество; понимание рангов и должностей их интеллектуальных и физических способностей в их различном применении к искусству, науке и промышленности; понимание собственно функций искусства, науки и труда как таковых, а также основ юриспруденции и общих принципов торговли; все это в сочетании с практическим знанием нынешнего состояния и потребностей человечества.

Что, скажут, и нужно ли всему этому учить школьников? Нет; но первым элементом этого, всему, что необходимо знать человеку для того, чтобы он действовал мудро на любом жизненном

поприще, можно научить не только каждого школьника, но и каждого крестьянина. Невозможность равенства между людьми; благо, проистекающее из их неравенства; компенсирующие обстоятельства в различных состояниях и состояниях; почетность каждого человека, достойно занимающего отведенное ему место в обществе, каким бы скромным оно ни было; надлежащие отношения бедных и богатых, правителя и управляемых; природа богатства и способ его обращения; разница между производительным и непроизводительным трудом; соотношение продуктов ума и рук; истинная ценность произведений высших искусств и возможный объем их производства; значение термина “Цивилизация”, ее преимущества и опасности; значение термина “Культура”. “Утонченность”; возможности обладать утонченностью при низком положении и потерять ее при высоком; и, прежде всего, значение почти каждого поступка повседневной жизни человека в его конечном воздействии на него самого и других; всему этому можно и должно научить каждого мальчика в королевстве настолько полно, что внедрить абсурдную или распущенную доктрину среди нашего взрослого населения было бы так же невозможно, как новую версию таблицы умножения. Я также не совсем лишен надежды, что когда-нибудь преподавателям наших школ придет в голову попробовать, не так ли легко сделать ум итонского мальчика таким же чувствительным к фальши в политике, как в настоящее время его слух к фальши в просодии.

Я знаю, что на это есть большие надежды. Что английские служители культа должны когда-нибудь прийти, чтобы желание скорее сделать молодежь познакомили с силами природы и Богом, чем с силами греческих частиц; что они должны когда-нибудь думать, что это более полезно показать ему, как великие Вселенной вращается на свой курс в небе, чем слоги, в которых установлены трагической метров; что они должны держаться более желательным для него должно быть зафиксировано в принципах религии, чем в те синтаксиса; или, наконец, что они должны когда-нибудь познаем, что юноша, скорее всего, вылетят из колледжа в парламенте, не может unadvisably знают как много полуострова как Пелопоннесской войны, а также ознакомились с состоянием современной Италии в старой Этрурии;—все это, однако необоснованно, я не надеюсь, и хочу работать. Ибо, хотя я еще не отказался от всяких ожиданий о лучшем мире, чем этот, я верю, что тот, в котором мы живем, не так хорош, как мог бы быть. Я знаю, что есть много людей, которые считают французские революции, итальянские восстания, кофейные войны и подобные другие живописные эффекты современной политики одними из нормальных условий существования человечества. Я знаю, что многие думают, что атмосфера грабежа, мятежа и нищеты, которая с каждым днем все плотнее окутывает низшие слои населения Европы, такое же естественное явление, как жаркое лето. Но Боже упаси! Есть болезни, которым подвержена плоть, и беды, для которых человек рожден; но беды, для которых он рожден, подобны искрам, которые летят *вверх*, а не пламени, горящему в самой преисподней Ада. Бедные должны быть с нами всегда, и скорбь неотделима от любого часа жизни; но мы можем сделать их бедность такой, которая унаследует землю, а скорбь такой, которая будет освящена рукой Утешителя, вечным утешением. Мы можем, если только пожелаем стряхнуть с себя эту летаргию и мечтательность, которые одолевают нас, и приложим усилия, чтобы думать и действовать как мужчины, мы можем, я говорю, сделать королевства подобными хорошо управляемым домам, в которых, действительно, хотя никакая забота или доброта не могут предотвратить случайные сердечные приступы, равно как никакое предвидение или благочестие не превосхищают все превратности судьбы или предотвращают все удары бедствия, все же единство их привязанности и товарищества остается нерушимым, и

их страдания не усугубляются разделением, не продлеваются неосторожностью, ни омраченный бесчестьем.

Величайшая ошибка современности - ошибочно принимать эрудицию за образование. Я называю это ведущей ошибкой, поскольку полагаю, что без особого труда можно было бы доказать, что в ней коренятся почти все остальные; и, несомненно, это худшие из тех, в которые впадают в области искусства.

Итак, вкратце, образование - это направление человеческих душ к лучшему и создание из них наилучшего; и эти две цели всегда достижимы вместе и одними и теми же средствами; обучение, которое делает людей наиболее счастливыми самих по себе, также делает их наиболее полезными для других. Таким образом, истинное образование предполагает уважение, во-первых, к целям, которые могут быть предложены человеку или достижимы им; и, во-вторых, к материалу, из которого сделан человек. Насколько это возможно, оно выбирает цель в соответствии с материалом; но оно не всегда может выбрать цель, поскольку положение многих людей в жизни определяется необходимостью; еще меньше оно может выбирать материал; и, следовательно, все, что оно может сделать, это подогнать одно к другому настолько мудро, насколько это возможно.

Но первое, что следует понять, это то, что материал столь же разнообразен, как и цели; что не только один человек непохож на другого, но *каждый* человек существенно отличается от *всех* других, так что никакое обучение, никакое формирование или информирование никогда не сделают двух людей похожими по мышлению или силе. Среди всех людей, будь то высшего или низшего порядка, вечны и непримиримы различия между одним индивидуумом и другим, родившимися при абсолютно одинаковых обстоятельствах. Один человек сделан из агата, другой из дуба, один из сланца, другой из глины. Воспитание первого - шлифовка; второго - приправа; третьего - раздирание; четвертого - формование. Бесполезно приправлять агат; тщетно пытаться отполировать грифельную доску; но оба они по тем качествам, которыми обладают, пригодны для служения, за которое их могут почтить.

Теперь призыв к образованию низших классов, который с каждым днем раздается все шире и громче, является мудрым и священным призывом, при условии, что он будет расширен до призыва к образованию *всех* классов с определенным уважением к работе, которую должен выполнять каждый человек, и к субстанции, из которой он состоит. Но это глупый и тщетный крик, если понимать его так, как во множестве случаев подразумевается, для выражения простой жажды знаний, независимо от простых целей нынешней жизни и благословений грядущего.

Одна великая ошибка, в которую люди склонны впадать, когда рассуждают на эту тему, заключается в том, что свет, как таковой, всегда хорош; а тьма, как таковая, всегда зла. Далеко не так. Нетронутый свет был бы уничтожением. Хорошо тем, кто сидит во тьме и в тени смерти; но для тех, кто теряет сознание в пустыне, то же самое относится и к тени великой скалы в измученной земле. Если солнечный свет хорош, то хороши и облака с поздним дождем. Свет прекрасен, доступен для жизни только тогда, когда он смягчен тенью; чистый свет страшен и невыносим для человечества. И говорить, что свет, как таковой, хорош сам по себе, не менее нелепо, чем говорить, что тьма хороша сама по себе. И то, и другое становится безопасным,

здоровым и полезным благодаря другому; ночь сменяется днем, день - ночью; и мы могли бы так же легко прожить без рассвета, как и без заката, пока мы люди. О небесном граде нам сказано, что “там не будет ночи”, и тогда мы будем знать точно так же, как нас знают; но и ночь, и тайна служат здесь; и наше дело не стремиться превратить ночь в день, но быть уверенными, что мы подобны тем, кто ожидает утра.

Следовательно, при обучении как низших, так и высших классов не в последнюю очередь имеет значение, много или мало они знают, при условии, что они знают именно то, что поможет им выполнять свою работу и быть счастливыми в ней. Какова сумма или природа их знаний должна быть в данное время или в данном случае, это совершенно другой вопрос: главное, что следует понять, это то, что человек образован ни в каком смысле не потому, что он может читать по-латыни, или писать по-английски, или может хорошо вести себя в гостинице; но что он образован только в том случае, если он счастлив, занят, благотворителен и эффективен в мире; что миллионы крестьян, следовательно, в данный момент образованнее, чем большинство тех, кто называет себя джентльменами; и что средства, принимаемые для “воспитания” низших классов в любых других областях, здравый смысл очень часто может привести к прямо противоположному результату.

Заметьте: я не говорю и не верю, что низшие классы не должны быть образованнее во многих отношениях, чем они есть. Я верю, что *каждый мужчина в христианском королевстве должен быть одинаково хорошо образован*. Но я хотел бы, чтобы это было целенаправленное образование; строгое, практичное, непреодолимое в нравственных привычках, физической силе и красоте, во всех способностях ума, которые могут быть развиты в конкретных обстоятельствах человека, и особенно в технических знаниях его собственного дела; но все же бесконечно разнообразное по своим усилиям, направленное на то, чтобы сделать одного юношу смиренным, а другого уверенным в себе; успокоить этот ум, вложить в него какую-то искру честолюбия; то побуждать, то сдерживать; и при выполнении всего этого рассматривать знание только как одно из мириад средств, имеющихся в его руках, или в его распоряжении мириады даров; и он дает их или воздерживается от них, как хороший земледелец поливает свой сад, поливая сполна только изнывающие от жажды растения, и то временами, когда они сами испытывают жажду, тогда как в настоящее время мы изливаем их на головы нашей молодежи, как снег падает на Альпы, на тех и других одинаково, пока они не могут больше выносить, а затем оказываем честь самим себе, потому что то тут, то там река стекает с их гребней в долины, не замечая, что сами покрытые холмы мы сделали бесплодными навсегда.

Наконец, я считаю бесспорным, что первой обязанностью государства является обеспечение того, чтобы каждый рожденный в нем ребенок был хорошо обеспечен жильем, одет, накормлен и образован, пока не достигнет зрелых лет. Но для того, чтобы осуществить это, правительство должно обладать властью над народом, о которой мы сейчас даже не мечтаем; и я не могу в этом месте развивать эту тему дальше.

8. РАННИЕ ВЕНЕЦИАНСКИЕ БРАКИ.

Галличчиолли, lib. ii. § 1757, ставит под сомнение общий обычай, говоря: “было бы разумнее предположить, что только двенадцать девушек публично выходили замуж в день Святого Марка”; и Санди также говорит только о двенадцати. Все свидетельства, однако, явно в пользу популярной традиции; самым любопытным фактом, связанным с этой темой, является упоминание Геродотом способа заключения брака, практиковавшегося среди иллирийских

“венетов” его времени, которые выдавали замуж своих девушек в один день в году; и за счет цены, заплаченной за тех, кто был красив, давали приданое тем, кто не обладал личной привлекательностью.

Очень любопытно обнаружить следы этого обычая, существовавшего, хотя и в смягченной форме, во времена христианства. Тем не менее, я признаю, что вряд ли можно доверять простому совпадению мнений венецианских хронистов, которые по большей части копировали друг у друга; но лучший и наиболее полный отчет, который я прочитал, - это цитата Галличиолли из “Матрицы Касселери”, написанная в 1449 году; и в этом отчете слова совершенно безошибочны. “Издревле в Венеции существовал обычай, что все *невесты* Венеции (новиццы), когда они выходили замуж, должны были венчаться епископом в церкви Сан-Пьетро-ди-Кастелло в день Святого Марка, который приходится на 31 января”. Роджерс цитирует Наваджеро с той же целью; а Сансовино высказывается еще более определенно. “Было принято заключать браки открыто; и когда обсуждение было завершено, девушки собрались в Сан-Пьетро-ди-Кастелло на праздник Святого Марка в феврале”.

9. ХАРАКТЕР ВЕНЕЦИАНСКОЙ АРИСТОКРАТИИ.

Следующий благородный ответ венецианского посла Джустиниани по поводу оскорбления, нанесенного ему при дворе Генриха Восьмого, в такой же степени свидетельствует о достоинстве, которое все еще сохранялось в характере и мыслях венецианского дворянина, как и описывает в нескольких словах древнюю веру и деяния его нации. Вот что он пишет дожу из Лондона 15 апреля 1516 года:

“В моем последнем письме от 30-го числа я уведомил вас, что выражения лиц некоторых из этих лордов не выражали ни дружбы, ни доброй воли, и что в мой адрес было использовано много выражений, граничащих не только с высокомерием, но даже с возмущением; и, не уточнив этого в предыдущих письмах, я считаю уместным сейчас упомянуть об этом подробно. Оказавшись при дворе и непринужденно беседуя о других вещах, два светских лорда, великие личности в этом королевстве, спросили меня: “Откуда это у вашего превосходительства такая скользкая вера, что он то отдает предпочтение одной партии, то другой?” Хотя эти слова должны были бы вызвать у меня раздражение, я ответил на них со всей сдержанностью: “Что вы сохранили и всегда сохраняли свою веру; поддержание которой доставляло вам большие неприятности и подвергало вас войнам более продолжительным, чем вы могли бы пережить в противном случае; вплоть до подробностей в оправдание вашего Величия”. На что один из них ответил: “*Исти Венети сант пискаторес*”.”⁶⁴ Удивительным было то, что я тогда взял над собой верх, не давая волю выражениям, которые могли бы оказаться вредными для вашей синьории; и с крайней сдержанностью я возразил: “Если бы он был в Венеции и видел наш Сенат и венецианскую знать, он, возможно, не говорил бы так; и более того, будь он хорошо знаком с нашей историей, как о происхождении нашего города, так и о величии подвигов вашего превосходительства, ни тот, ни другой”. другие казались бы ему рыбаками; и все же, - сказал я, - рыбаки основали христианскую веру, и мы были теми рыбаками, которые защищали ее от сил неверных, нашими рыбацкими лодками были галеры и корабли, нашими крючками - сокровища Святого Марка, а нашей наживкой - живая кровь наших граждан, которые умерли за христианскую веру”.

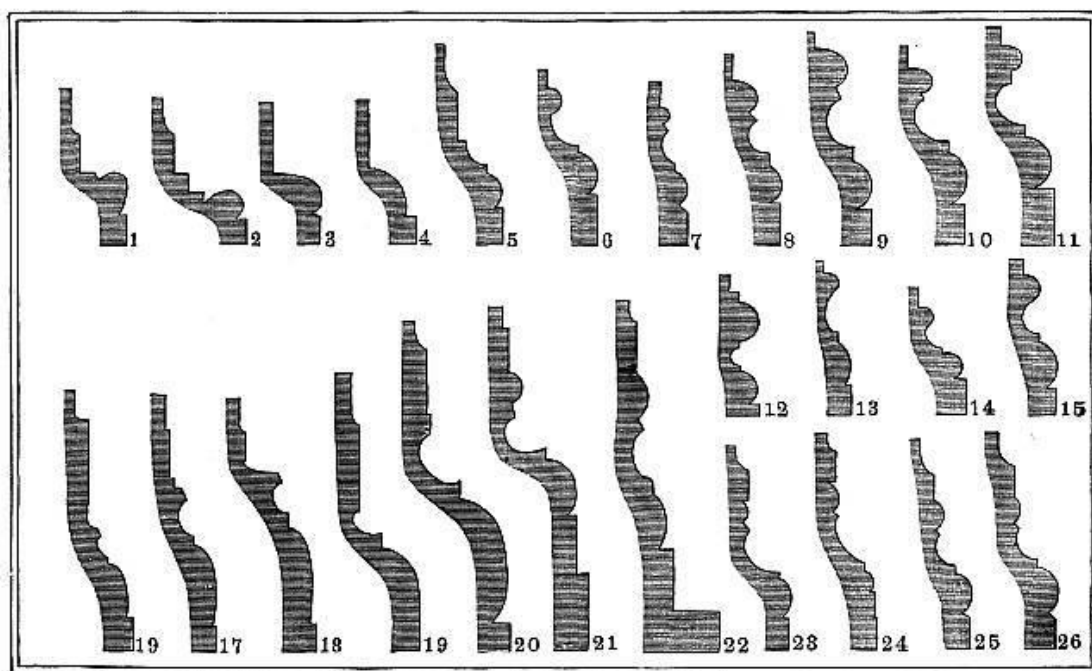
Я беру этот интереснейший отрывок из тома депеш, адресованных из Лондона венецианской синьории послом Джустиниани в 1516-1519 годах; депеши, полные не только вопросов, представляющих исторический интерес, но и самых восхитительных повседневных описаний всего, что происходило при английском дворе. Они были переведены мистером Брауном с оригинала писем и, я полагаю, скоро будут опубликованы, и я надеюсь, что их также прочтут и получат удовольствие: ибо я не могу закрыть эти тома, не выразив убеждения, которое уже давно засело в моем сознании, что *восстановленная* история представляет немногим большую ценность, чем восстановленная живопись или архитектура; что единственная история, достойная прочтения, - это история, написанная в то время, о котором она повествует, история того, что было сделано и увидено, услышано из уст людей, которые делали и видели. Один свежий отрывок из такой истории стоит больше, чем тысяча томов рефератов, рассуждений, предположений и теорий; и я верю, что по мере того, как мы становимся мудрее, мы не будем беспокоиться об истории народов, которые не оставили о себе внятных записей, а будем тратить наше время только на изучение достоверных документов, которые в любой период мира были оставлены, будь то в форме искусства или литературы, изображающих сцены или фиксирующих события, которые в те дни действительно происходили перед глазами людей.

10. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.

Заявления о датировке венецианских построек, сделанные на предыдущих страницах, основаны, как указывалось выше, на тщательном и личном изучении всех лепных украшений или других особенностей, имеющих в качестве доказательств, каждого важного дворца в городе. По крайней мере, три части времени, затраченного на завершение работы, были неизбежно посвящены сбору этих свидетельств, массу которых было бы совершенно бесполезно излагать читателю; но основные моменты которых должны быть кратко изложены, чтобы показать природу моего авторитета в отношении любого из выводов, изложенных в тексте.

Поэтому я собрал в таблицах, иллюстрирующих эту статью Приложения, для ознакомления любого читателя, который может ими заинтересоваться, столько примеров свидетельствующих деталей, сколько достаточно для требуемого доказательства, особенно включая все исключительные формы; так что читатель может быть уверен, что если бы я смог представить ему все имеющиеся в моем распоряжении доказательства, они были бы еще более убедительными, чем та часть, которая сейчас представлена ему.

Против



ВИЗАНТИЙСКИХ ОСНОВ.

Мы должны последовательно осмотреть Основания, Дверные проемы и косяки, капители, Архивольты, карнизы и Ажурные решетки венецианской архитектуры.

I. Основы.

Основные моменты, на которые мы должны обратить внимание, - это сходство и простота византийских фундаментов в целом, а также различие между фундаментами Торчелло, Мурано и собора Святого Марка, что подтверждает раннюю датировку, приписываемую в тексте церквям на острове. Я достаточно проиллюстрировал формы готических оснований на табличках [X](#), [XI](#) и [XIII](#) из первого тома, так что здесь я отмечаю главным образом византийские или романские формы, добавляя две готические формы для сравнения.

Таким образом, наиболее характерные примеры собраны на [табличке V](#). напротив, а именно:

[Табличка V.](#)

Том III.

- 1, 2, 3, 4. В верхней галерее апсиды Мурано.
5. Нижние стволы апсиды. Мурано.
6. Дом Фальер.
7. Небольшие ряды панелей. Casa Farsetti.
8. Большие шахты и цоколь. Casa Farsetti.
9. Отличные нижние валы. Fondaco de' Turchi.
10. Герцогский дворец, верхняя аркада.
11. Общая позднеготическая форма.

- 12. Гробница Догарессы Виталь Микеле в атриуме собора Святого Марка.
- 13. Верхняя аркада дома Мадоннетты.
- 14. Дом Рио-Фоскари.
- 15. Верхняя аркада. Таунхаус.
- 16, 17, 18. Неф. Торчелло.
- 19, 20. Трансепты. Собор Святого Марка.
- 21. Неф. Собор Святого Марка.
- 22. Внешние колонны северного портика. Собор Святого Марка.
- 23, 24. Колонны северного портика. Собор Святого Марка.
- 25, 26. Колонны южного портика. Собор Святого Марка.

Теперь обратите внимание, во-первых, на огромную разницу в стиле между основаниями с 1 по 5 и остальными в верхнем ряду, то есть между основаниями Мурано и венецианскими основаниями двенадцатого и тринадцатого веков; и, во-вторых, на разницу между основаниями с 16 по 20 и остальными в нижнем ряду, то есть между основаниями Торчелло (с основаниями собора Святого Марка, которые относятся к нефу и которые, следовательно, можно считать частью более ранней церкви), и более поздними основаниями фасада собора Святого Марка.

Во-вторых: обратите внимание на соответствие между 5 и 6, одно из свидетельств ранней даты Дома Фальер.

В-третьих: обратите внимание на перетекание верхнего рулона в каветто на рис. 13, 14 и 15 и, как следствие, на взаимосвязь, установленную между тремя наиболее важными зданиями: домом Рио-Фоскари, домом с террасами и домом Мадоннетты.

В-четвертых: византийские основы, если на них есть надрез между верхним валиком и каветто, очень подходят к форме, показанной на рис. 23, где верхний валик вырезан из плоского блока, а выступ под ним наклонный. Сравните № 7, 8, 9, 21, 22, 23, 24, 25, 26. С другой стороны, у более поздней готической основы, 11, всегда хорошо развит верхний валик и, как правило, скругление между ним и вертикалью cavetto. Наклонное скругление действительно встречается вплоть до поздних периодов; а вертикальное скругление, как в № 12, - в византийских; но все же, когда основание имеет такое наклонное скругление и особенно изящные широкие каветто, как у № 10, выглядящие так, как будто они пересекаются друг с другом на одной линии, это убедительное предполагаемое свидетельство его принадлежности к раннему, а не позднему периоду.

Основание 12 - самый смелый пример, который я смог найти, исключительной формы в ранние времена; но обратите внимание, что в этом случае верхний валик больше нижнего. Это *никогда* не бывает в поздней готике, где пропорции всегда такие, как на рис. 11. Обратите внимание, что в № 8 и 9 верхние рулоны, по крайней мере, такого же размера, как и нижние, что является важным свидетельством датировки Casa Farsetti и Fondaco de'Turchi.

Наконец, обратите внимание на особенно крутой профиль № 22 в связи с тем, что сказано об этом основании в томе II. [Приложение 9](#).

II. Дверные проемы и косяки.

Входы в собор Святого Марка состоят, как упоминалось выше, из больших круглых портиков; под ними настоящие открытые входы, в которых играют створки бронзовых дверей, имеют квадратную форму.

Молдинги косяков этих дверей в высшей степени любопытны, и поэтому наиболее характерные из них представлены на одном виде. Внешние стороны косяков расположены ниже всего.

a. Северная боковая дверь.

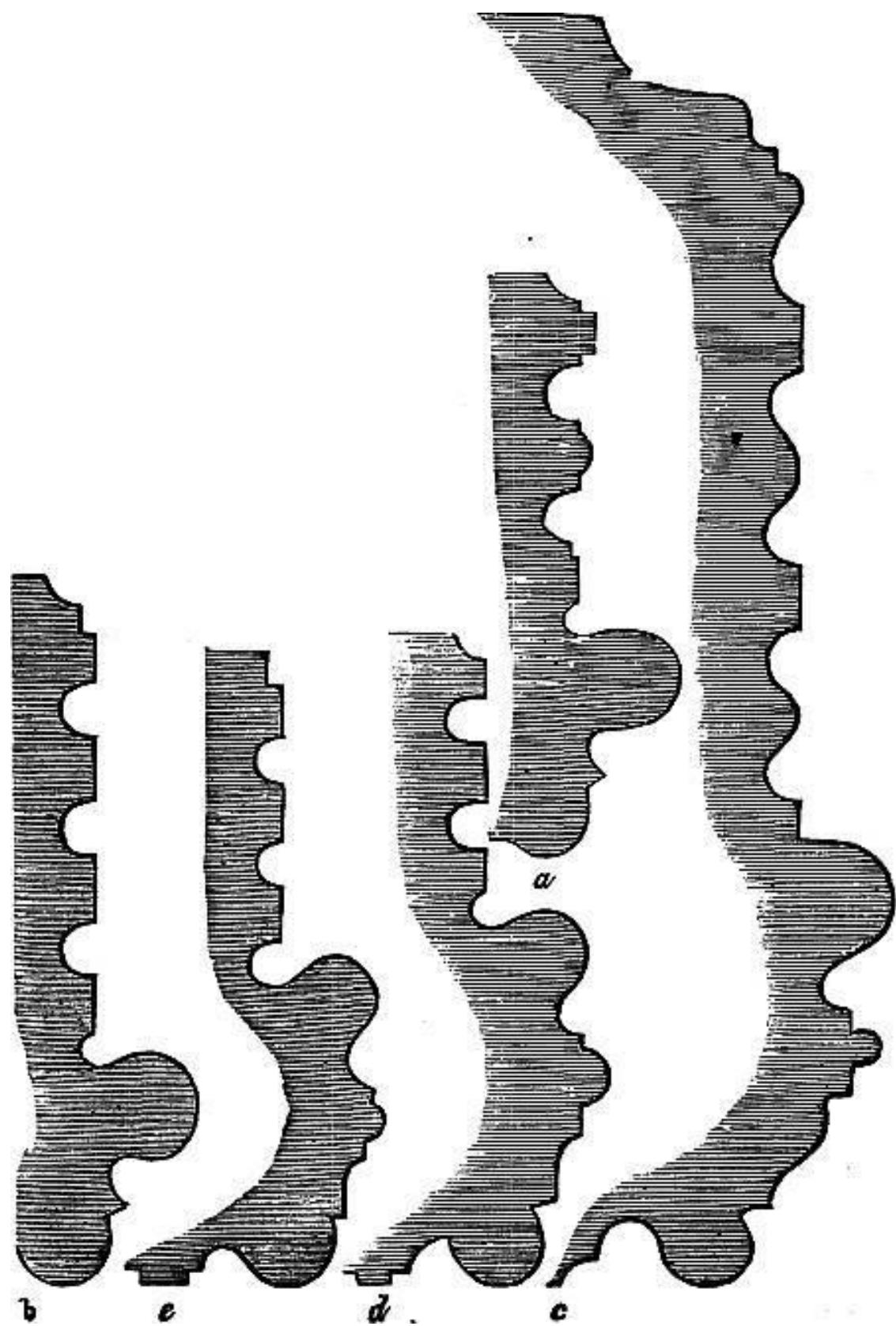
b. Первая северная дверь фасада.

c. Вторая дверь на фасаде.

d. Четвертая дверь на фасаде.

e. Центральная дверь фасада.

Рис. 1



Я хочу, чтобы читатель особенно обратил внимание на произвольный характер кривых и надразов; все они явно нарисованы от руки, ни один из них не является сегментом окружности, ни один не похож на другой, ни на один из них не влияет какой-либо видимый закон. Я не считаю эти лепные украшения красивыми; они, по большей части, очень бедны по эффекту, но они исключительно характерны для свободной работы того времени.

Тип дверей, к которым относятся эти молдинги, показан вместе с другими группами дверей на [табличке XIV](#). Том II. рис. 6 а. Затем 6 б, 6 с, 6 д представляют группы дверей, в которых византийское влияние оставалось энергичным, постепенно допуская формы остроконечной готики; 7 а с фронтоном наверху - промежуточная группа между византийской и готической школами; 7 б, 7 с, 7 д, 7 е - передовые отряды готического и ломбардского нашествия, представляющие большое количество аркад и дверей XIII века. Обратите внимание, что 6 д относится к поздней школе по своему навершию, а 6 е последней школы по своему навершию, полной дуге оgee (вместо круглой или заостренной) и отсутствию перемычки.

Все эти примеры, за исключением 6а, который является общей формой, представляют собой фактически существующие двери, а именно:

6 б. В Фонде Венеции, недалеко от церкви Святой Марии делла Салюте.

6 н. На улице делле Боттери, между Риальто и Сан-Кассаном.

6 д. Главная дверь Сан-Грегорио.

6 е. Дверь дворца в Рио-Сан-Патерниан.

7 а. Дверь небольшого дворика рядом с домом Марко Поло.

7 б. Аркада в узком канале, сбоку от Каса Барбаро.

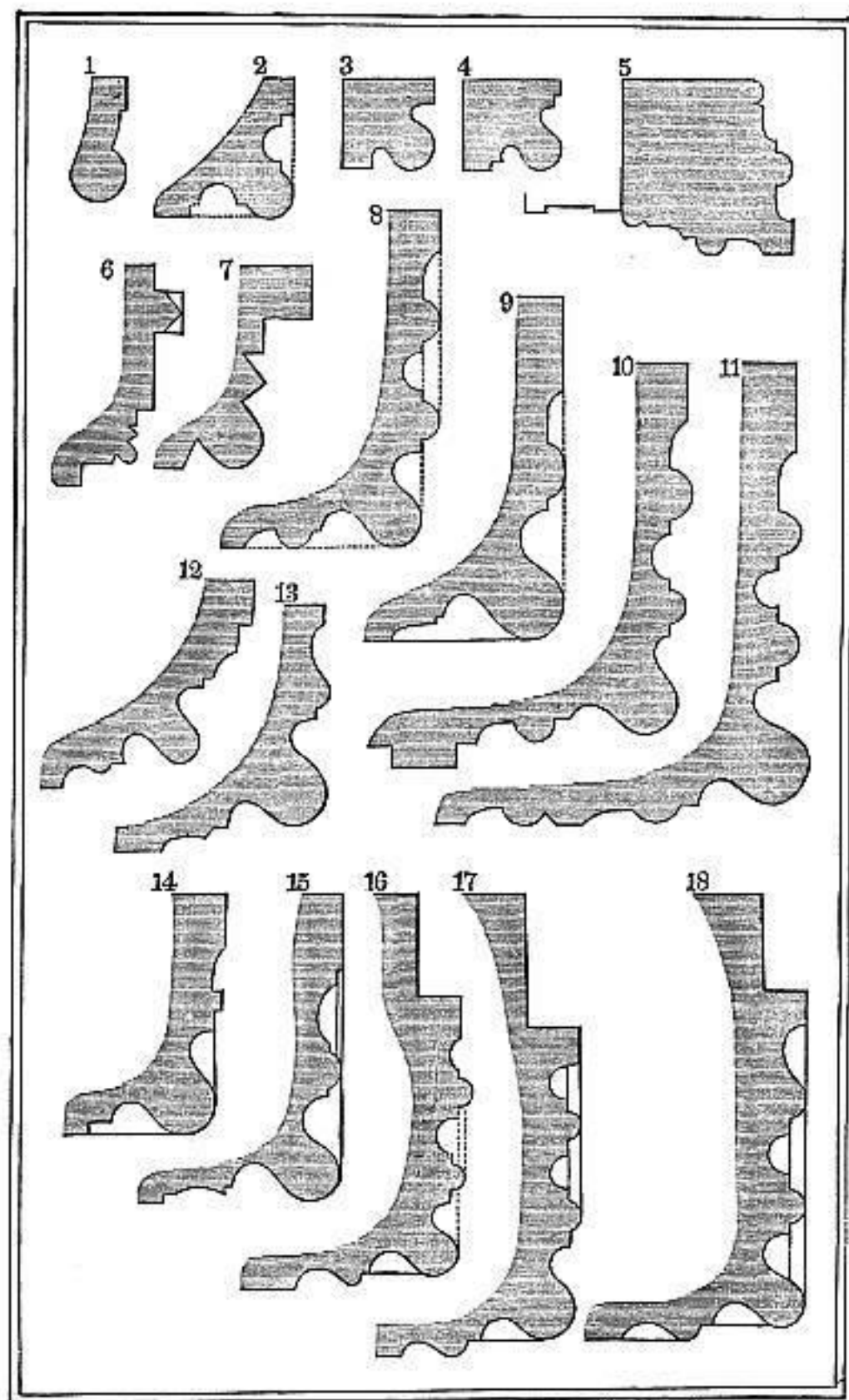
7 в. На повороте канала, недалеко от моста Анджело.

7 д. В Рио-Сан-Патерниан (полуразрушенный дом).

7н.э. На повороте канала, на котором открывается Sotto Portico della Stua, недалеко от Сан-Заккарии.

Если читатель поднесет увеличительное стекло к рисунку 6 д, он увидит, что его квадратные орнаменты, каждый из которых в настоящей двери содержит розу, уменьшаются к вершине арки; очень интересное и характерное обстоятельство, демонстрирующее тонкое чувство готических строителей. Они должны обязательно уменьшить орнамент, чтобы подчеркнуть изящество острия арки. Под увеличительным стеклом также будут видны щит Бондумьери в № 7 д и щит Лезе в № 7 е, оба изображены на краеугольных камнях в величественной ранней манере. Молдинги этих различных дверей можно увидеть под заголовком Archivolt.

VI.



ВИЗАНТИЙСКИЕ КОСЯКИ.

Теперь по всему городу мы находим множество дверей, напоминающих квадратные двери Святого Марка и встречающихся, за редкими исключениями, либо в зданиях византийского периода, либо встроенных в отреставрированные дома; ни в одном случае они не составляли соединенной части какой-либо поздней постройки; и поэтому они представляют собой важнейшее свидетельство того, что, где бы они ни были частью первоначальной структуры *готического* здания, такое здание является одним из передовых отрядов готической школы и относится к ее самому раннему периоду.

На [фото VI](#). напротив собраны все важные образцы этой лепнины, которые я смог найти в Венеции. Читатель с первого взгляда увидит их своеобразный характер и несомненное сходство друг с другом. Ниже приведены ссылки:

Таблица VI.

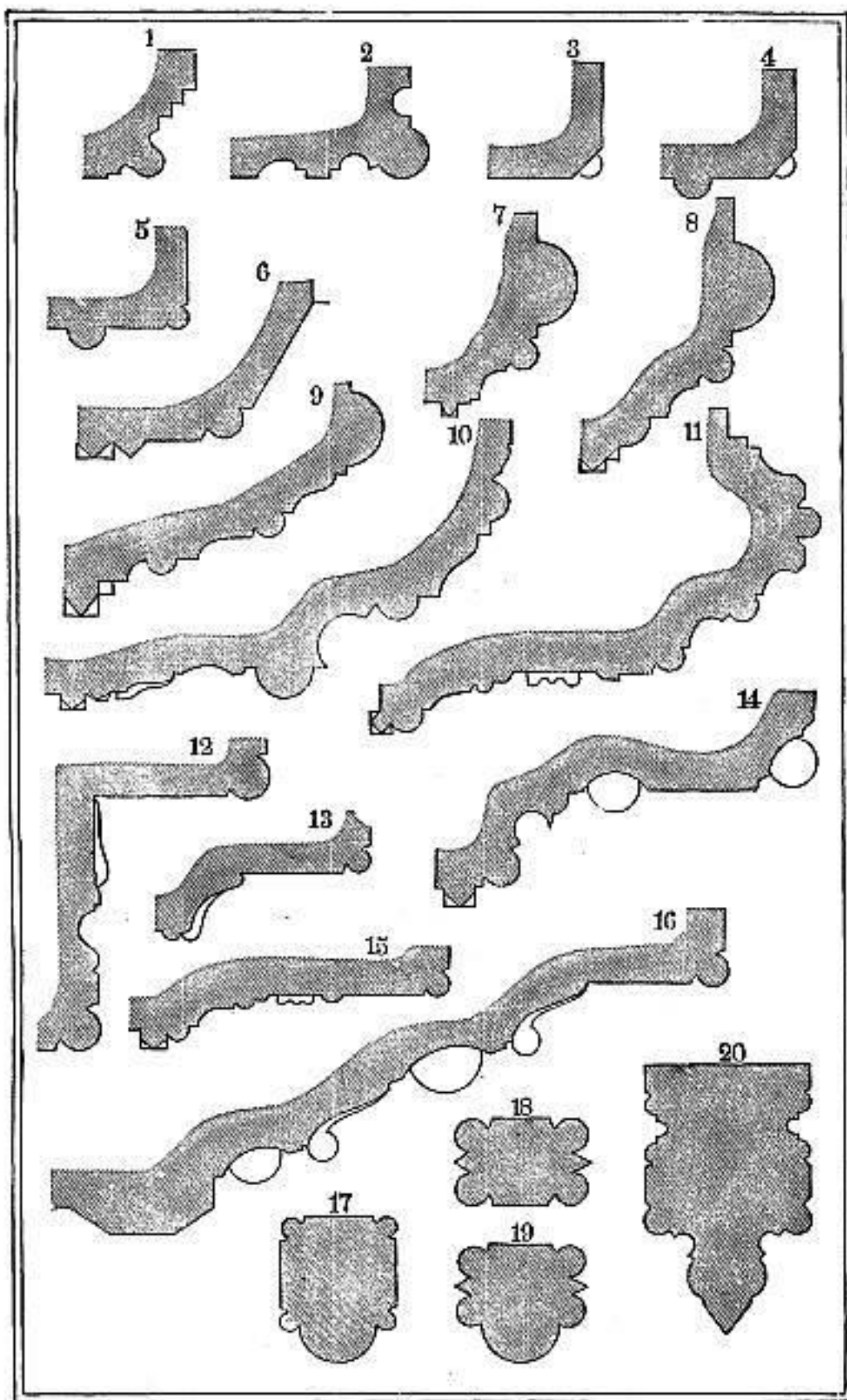
Том III.

1. Дверь на улице Мочениго.
2. Угол могилы Догарессы Виталь Микеле.
3. Дверь в Sotto Portico, Сент-Аполлония (недалеко от Понте-ди-Каноника).
4. Дверь на улице Калле делла Верона (еще одна такая же находится рядом).
5. Угол могилы дожа Марино Морозини.
- 6, 7. Дверь на улице Мочениго.
8. Дверь на Кампо С. Маргарита.
9. Дверь в Трагетто-Сан-Самуэле, на южной стороне Гранд-канала.
10. Дверь в Понте Святого Тома.
11. Большая дверь церкви Серви.
12. На Калле делла Кьеза, Кампо Сан-Филиппо и Джакомо.
13. Дверь дома на Калле ди Римедио (том II.).
14. Дверь в Фондако-де-Турки.
15. Дверь в Фондамента Малькантон, недалеко от Кампо С. Маргарита.
16. Дверь в южной части Канна-Реджо.
- 17, 18. Двери в Большом портике Сквеллини.

Основными моментами, на которые следует обратить внимание в этих молдингах, являются их любопытные различия в уровне, отмеченные пунктирными линиями, особенно на 14, 15, 16, и систематическая проекция внешних или нижних молдингов на 16, 17, 18. Затем, в качестве доказательств, обратите внимание, что 1 - это косяк и 6 - архивольт (7 - угол в большем масштабе) кирпичной двери, приведенной в моем фолианте Рамо ди римпетто Мочениго, одном из свидетельств ранней датировки этой двери; 8 - это косяк двери на Кампо Санта Маргерита (также приведенной в моем фолианте), фиксирующий и ее раннюю дату; 10 - от готической двери, открывающейся у моста Святого Тома; и 11 - также от готического здания. Все остальное - византийской работы или из руин. Угол наклона гробницы Марино Морозини (5) приведен только для сравнения.

Двери с лепниной 17, 18 ведут с двух концов небольшого темного коридора, называемого Sotto Portico dei Squellini, открывающегося недалеко от Понте Каппелло, на Рио-Марин: 14 - внешняя, устроенная как обычно, и наав грубом камне есть места для скоб дверной задвижки; 15 - на другом конце коридора, выходящего в маленький Corte dei Squellini, часть обращена наружу, на ней также есть места для петель; но любопытно, что богатая лепнина украшает дверной проем. должна быть обращена к темному коридору, хотя естественно, что обе двери должны открываться в одну сторону.

VII.



ГОТИЧЕСКИЕ КОСЯКИ.

На следующей табличке, VII., будут показаны основные характеристики готических косяков и общая разница между ними и византийскими. Еще две византийские формы, 1 и 2, приведены здесь для сравнения; затем 3, 4 и 5 - обычные профили простых дверных косяков готического периода; 6 - один из косяков окон Фрари, переходящий в архивольт и встречающийся с узорами, где линия проходит по нему на конце его главного ската; 7 и 8 - косяки окон дворца герцогов, в которых большой полукруг представляет собой полуосину, поддерживающую узоры, а остальная часть профиля непрерывна в конце главного ската. архивольт; 17, 18 и 19 - главные опоры дворца герцогов; и 20, от Святого Фермо Веронского, помещен рядом с ними, чтобы показать ступень перехода от византийской формы 2 к готической фаске, которая вряд ли представлена в Венеции. Все остальные профили на пластине выполнены в стиле поздней готики, чтобы показать постепенное усложнение без какого-либо увеличения мощности. Открытые линии на рисунках 12, 14, 16 и т.д. Представляют собой части профиля, вырезанные в виде цветов или канатных молдингов; и вырезанные настолько сильно, чтобы показать постоянный контур каветто или изгиба под ними. Ниже приведены ссылки:

Таблица VII.

Том III.

1. Дверь в доме Марко Поло.
2. Старая дверь в отреставрированной церкви Святого Кассана.
- 3, 4, 5. Обычные косяки готических дверей.
6. Окна Фрари.
- 7, 8. Окна герцогского дворца.
9. Дом Приули, большой вход.
10. Сан-Стефано, большая дверь.
11. Сан-Грегорио, дверь, ведущая к воде.
12. Боковая дверь, Фрари.
13. Дверь Кампо Сан-Заккария.
14. Мадонна дель Орто.
15. Сан-Грегорио, дверь в фасаде.
16. Большая боковая дверь, Фрари.
17. Пилястра под углом к виноградной лозе, дворец герцогов.
18. Пирс, внутренняя часть кортилии, герцогский дворец.
19. Пирс под венецианским медальоном на фасаде Пьяцетты герцогского дворца.

III. Заглавные буквы.

Здесь я обращаю внимание на различные факты, которые я опустил в тексте работы.

Во-первых, что касается византийских капителей, представленных на [листе VII](#). Том II., я упустил из виду, что рис. 6 и 7 представляют две стороны одной и той же капители в Мурано (хотя одна обязательно нарисована в меньшем масштабе, чем другая). Рис. 7 - сторона, обращенная к свету, а рис. 6 к тени, внутренней части, которая полностью скрыта, к ней вообще никто не прикасается.

Здесь мы имеем неопровержимое доказательство того, что эти капители были вырезаны специально для их места в апсиде; поэтому я всегда рассматривал их как образцы венецианского мастерства и, основываясь на этом доказательстве, иногда говорил о капителях как о настоящей венецианской работе, которую М. Лазари относит к Нижнему ампиру. Номер 11 от собора Святого Марка не был особо замечен. Способ, которым крест постепенно приобретает более глубокий рельеф по мере того, как стороны наклоняются внутрь и в сторону от него, в высшей степени живописен и любопытен.

Номер 9 был уменьшен по сравнению с чертежом большего размера, и в результате часть живости и характера изгибов была утрачена. Главным образом, это сделано для того, чтобы показать нерегулярную и бесстрашную свободу византийских дизайнеров, при этом ни одна из двух частей листы не соответствует друг другу; в оригинале она из белого мрамора, а основание окрашено в синий цвет.

[Таблица X](#). Том II. представляет четыре основных порядка венецианских капителей в их предельной простоте и профили наиболее интересных образцов каждого из них. Рисунки 1 и 4 представляют собой две большие вогнутую и выпуклую группы, а 2 и 3 - переходные. Над каждым типом формы я также поместил пример группы цветов, которые представляют его в природе: рис. на 1 изображена лилия; рис. на 2 - разновидность тюльпана силвестриса; рис. на 3 и 4 - формы магнолии. Я приготовила это блюдо ранней весной, когда не смогла достать других образцов, [65](#) или я бы предпочла для инжира два разных вида. 3 и 4; но полуоткрытая магнолия будет соответствовать назначению, демонстрируя красоту тройного изгиба по бокам.

Я не говорю, что формы капителей на самом деле заимствованы у цветов, хотя, несомненно, это так в некоторых экземплярах и частично так в оформлении почти всех. Но они были созданы людьми с чистым и естественным чувством красоты, которые поэтому инстинктивно приняли представленные формы, которые впоследствии доказали свою красоту, поскольку часто встречаются в обычных цветах.

Выпуклые формы 3 и 4 помещены на тарелке самыми нижними только потому, что они самые тяжелые; они самые ранние по датировке и уже достаточно изучены.

Я добавил к этому тому иллюстрацию ([Иллюстрация XII.](#)), которая должна была появиться в качестве иллюстрации к пятой главе тома II, но не была закончена вовремя. Он представляет центральную капитель и две боковые части Фондако де Турки, причем центральная часть нарисована очень крупно, чтобы показать чрезмерную простоту ее чеканки, а также тщательность и остроту ее исполнения, каждый лист выражен серией резких борозд и гребней.

Однако некоторые незначительные ошибки в крупных штрихах, по которым была сделана гравировка, привели к потере упругости изгибов, и маленький рис. 4 из Таблицы X. Том II. дает более верное представление об отдаленном воздействии столицы.

Профили, приведенные на табличке X. Том II., следующие:

1.

a. Главные капители, верхняя аркада, Дом Мадоннетты.

б. Главные капители, верхняя аркада, Дом Фальер.

с. Боковые капители, верхняя аркада, Фондако де Турки.

г. Небольшие колонны кафедр Святого Марка.

е. Casa Farsetti.

f. Внутренние капители аркады Герцогского дворца.

г. Цоколь дома66 в Апостоли.

. Главные капители дома в Апостоли.

i. Главные капители, верхняя аркада, Фондако де Турки.

Табличка X.

том II.

2.

a. Нижняя аркада, Фондако де Турки.

б, в. Нижние колонны, дом в Апостоли.

д. Сан-Симеон Гранде.

е. Отреставрированный дом на Гранд-канале. Остались три старые арки.

f. Верхняя аркада, дворец герцогов.

г. Окна третьего порядка, центральный вал, дворец герцогов.

h. Окна третьего порядка,

	боковой вал, дворец герцогов.
	<i>i.</i> Дворец герцогов, главные валы.
	<i>к.</i> Валы Пьяцетты.
3.	<i>а.</i> Неф собора Святого Марка.
	<i>б, в.</i> Капители с лилиями, собор Святого Марка.
4.	<i>а.</i> Фондако-де-Турки, центральная шахта, верхняя аркада.
	<i>б.</i> Мурано, верхняя аркада.
	<i>в.</i> Мурано, нижняя аркада.
	<i>г.</i> Гробница св. Исидор.
	<i>е.</i> Общий профиль поздней готики.

Последние две секции фактически выпуклые, хотя и не в реальности; выпуклые линии вырезаны в виде смелых цветочных рисунков.

Капители, принадлежащие к группам 1 и 2 в византийские времена, уже были проиллюстрированы на [листе VIII](#). Том II.; нам еще предстоит проследить их последовательность во времена готики. Это сделано на [листе II](#). этого тома, который мы сейчас внимательно изучим. Ниже приведены заглавные буквы, представленные на этой табличке:

Таблица II.

Том III.

1. Небольшие шахты кафедры Святого Марка.
2. Из переходного дома на улице Римедио (конференция, том II.).
3. Общая простейшая форма среднеготической капители.
4. Неф Сан-Джакомо-де-Лорио.
5. Дом Фальер.
6. Раннеготический дом на Кампо Ста. Матер Домини.

7. Дом в Апостоли.
8. Валы Пьяцетты.
9. Герцогский дворец, верхняя аркада.
10. Дворец Марко Кверини.
11. Фондако де Турки.
12. Готические дворцы на Кампо Сан Поло.
13. Окна четвертого порядка, [Табличка XVI](#). Том II.
14. Неф церкви Сан-Стефано.
15. Позднегоготический дворец Мираколи.

Две боковые колонны образуют последовательный ряд: центральная колонна представляет собой группу исключительного характера, идущую параллельно обеим. Сначала мы рассмотрим боковые. 1. Капитель кафедры собора Святого Марка (представитель простейших вогнутых форм византийского периода). Обратимся к [таблице VIII](#). Том II. и заметим, что, хотя все формы на этой таблице являются одновременными, сейчас мы собираемся проследить за серией, *последовательной* во времени, которая начинается с рис. 1, либо на той, либо на этой таблице; то есть с максимально простым условием, которое можно было найти в то время; и которая продолжает развиваться, постепенно приобретая все большее богатство, в то время как *и без того богатые* заглавные буквы старой школы отмирают рядом с ней. В формах 14 и 15 ([Таблица VIII](#).) византийская школа прекратила свое существование; но из византийской простой заглавной буквы (1, [таблица II](#). выше), которая сосуществовала с ними, возникла другая стойкая раса заглавных букв, последовательность которых мы должны сейчас проследить.

Форма 1, [Табличка II](#). очевидно, это простейшее из мыслимых состояний усеченной заглавной буквы, давным-давно представленной в основном в томе I. Она лишь немного закруглена сбоку, чтобы подогнать ее к древку. Следующим шагом было поместить лист под каждым из усечений (рис. 4, [Фото II](#)., Сан-Джакомо-де-Лорио), кончик листа наверху закручивался в несколько формальную спираль, частично связанную с традиционной завитушкой коринфской капители. Затем стороны обогащаются добавлением какого-либо орнамента, например, щита (рис. 7) или розы (рис. 10), и мы получаем сформированную капитель ранней готики. Рис. 10, принадлежащий дворцу Марко Кверини, определенно датирован не позднее середины XIII века (см. Том II.), а рис. 7, я полагаю, датирован той же датой; это одна из несущих капителей нижнего этажа дворца в Апостоли, и она замечательно изящна в обработке своих угловых листьев, которые не глубоко вырезаны, но демонстрируют великолепную широкую нижнюю поверхность на всем протяжении, не как поверхность листа, а обработана как горжетка шлема, с изогнутой линией поперек, подобной той, где горжетка украшена. встречается почта. Я никогда не видел ничего более изысканного в простом дизайне. Рис. 10 приведен главным образом для обозначения даты и для того, чтобы показать обращение с заглавными буквами этой школы в небольшом масштабе. Обратите внимание на более широкую головку пропорционально диаметру стержня, листья вытянуты под углами, как бы собраны в руке, пока их края не

соприкоснутся; и сравните правило, приведенное в Т. I. [Глава I. IX. § XIV](#). Капители замечательного дома, часть которого представлена на рис. XXXI. Том II., являются наиболее любопытными и чистыми примерами этого состояния; с экспериментальными трилистниками, розами и листьями, помещенными между их спиралями. По сравнению с украшениями дворца Кверини, они являются одним из наиболее важных свидетельств даты постройки.

Рис. 13. Одна из несущих капителей, уже нарисованная в мелком масштабе в окнах, представленных на [листе XVI](#). Том II.

Теперь обратите внимание. Заглавная форма рис. 10 показался венецианцам достаточным для всех обычных целей; и они использовали его в обычных окнах позднеготического периода, но все же с некоторыми отличиями, которые сразу показывают поздность работы. Во-первых, роза, которая сначала была плоской и четырехлистной, после некоторых экспериментов превращается в круглый шар, разделяющийся на три листа, очень напоминающий наш английский шаровидный цветок и, вероятно, происходящий от него; а в других случаях образующий ярко выступающий бутон с различной степенью сжатия или расширения. Во-вторых, кончики угловых листьев сформированы в пышные ниспадающие лепестки и отогнуты назад так, что прилегают к собственной груди; это свидетельствует о позднем сроке в точной пропорции к слабости изгиба. [Рис. 3](#) представляет общий вид этих более поздних капителей, которые удобно назвать венецианскими капителями роз; два из них видны на сервизе, на [листе VIII](#). Том I., что указывает на сравнительно раннюю датировку экспериментальной формой розы с шестью лепестками. Но для сложных сооружений эта форма была недостаточно богатой, и чувствовалось, что в месте соединения листьев внизу есть что-то неуклюжее. Поэтому по бокам были добавлены еще четыре более коротких листа, как показано на рис. 13, [Таблица II.](#), и как обычно представлено на [таблице X](#). Том II. рис. 1. Это был хороший и благородный шаг, предпринятый в самом начале XIII века; и с тех пор все лучшие венецианские капители имели такую форму. Те, что последовали за ними и легли в основу обычного типа роз, были вялыми и неудачными: я не знаю ни одного хорошего примера после первой половины XIII века.

Но форма, полученная на рис. 13, быстро стала восприниматься как имеющая огромную ценность и силу. Можно было бы подумать, что он был взят прямо из коринфского шрифта; но это явно работа людей, которые ставили эксперименты для себя. Например, в центральной части илл. XXXI. Том II., имеется пробный вариант, с промежуточным листом, расположенным за угловыми (читателю лучше поднести к этой гравюре на дереве увеличительное стекло; так будет лучше виден характер заглавных букв). Две другие экспериментальные формы встречаются в Casa Cicogna (том II.) и являются одним из свидетельств, устанавливающих дату постройки этого дворца. Но вскоре форма была определена, как показано на рис. 13, и тогда были изысканы способы рекомендовать ее путем дальнейшего декорирования.

Следует заметить, что листья, используемые на рис. 13, утратили коринфскую извилистость и теперь представляют собой чистые и незамысловатые листья, подобные тем, которые использовались в ломбардской готике начала XIII века по всей Италии. Сейчас в воротах с круглой аркой в Вероне, определенно не позднее 1300 года; заостренные листья этой чистой формы используются в одной части лепнины, а в другой они обогащены тем, что на их поверхностях вырезаны красивые ребристые и заостренные листья. Заглавная буква, рис. 6, [табличка II.](#), представляет собой не что иное, как рис. 13 таким образом, обогащено; и оба

условия вполне современны, рис. 13 взят из прекрасной серии окон четвертого порядка в Кампо Ста. М ^{a.} Матерь Божья, уже нарисованная в моем фолианте.

Рис. 13 отражает самые богатые условия готической столицы, существовавшие в конце XIII века. Строитель Герцогского дворца придал им форму, показанную на рис. 9, но изменил расположение листьев и разделение лепестков в каждой капительнице; и мастера, обучавшиеся у него, выполнили множество благородных капителей для готических дворцов начала четырнадцатого века, одним из самых красивых примеров которого является рис. 12 из дворца на Кампо Сан-Поло. На рис. 9 и 12 читатель видит венецианскую готическую столицу в ее самом благородном развитии. Следующим шагом было обращение к таким формам, как рис. 15, которые в целом характерны для готики конца четырнадцатого - начала пятнадцатого веков и, я надеюсь, читатель сразу заметит их преувеличение и искажение.

Этот капитал взят из дворца неподалеку от Мираколи, и он примечателен изящным, хотя и искаженным орнаментом на его счетах, который точно такой же, как на колоннах ширмы собора Святого Марка. Эта ширма представляет собой памятник огромной ценности, поскольку она показывает всю испорченность готической мощи и стиль более поздних дворцов, точно и полностью определенный во всех его частях, и датируется 1380 годом; таким образом, мы сразу получаем ограничивающую дату, которая отбрасывает все благородные работы раннего герцогского дворца и все, что ему подобно в Венеции, самое позднее в середину четырнадцатого века.

Рис. 2 - простейшее условие капители, повсеместно применяемое в окнах второго порядка, отмеченных выше, том II., как принадлежащих к стилю, имеющему большое значение в архитектуре Венеции переходного периода. Обратите внимание, что во всех заглавных буквах, приведенных в боковых столбцах на **рисунке II.**, кончики листьев *переворачиваются*. Но в этой центральной группе они лежат *плоско* против угла капители и образуют особенно легкую и красивую последовательность форм, встречающуюся в своей чистоте только в окнах второго порядка и в некоторых важных памятниках, связанных с ними.

На рис. 2 лист под углом вырезан в точности на манер египетского барельефа, *врезанного* в камень, с приподнятым краем вокруг него и приподнятым ребром в центре; этот способ выполнения также показан на фиг. 4 и 7, является одним из побочных свидетельств ранней датировки. Но на фиг. 5 и 8, где требовался более сложный эффект, лист выбрасывается смело ровным краем с поверхности заглавной буквы и обогащается на своей собственной поверхности: и как обработка фиг. 2 соответствует таковому на рис. 4, так что на рис. 5 соответствует изображению на рис. 6; 2 и 5 имеют вертикальный лист, 4 и 6 - изгибающиеся листья; но все современные.

Рис. 5 - центральная капитель окон дома Фальер, нарисованная на **листе XV**. Том II.; а одна из створок, расположенных по ее углам, изображена крупнее на рис. 7, **Листе XX**. Том II. У него нет ребра, но есть острый выступ по центру; и его лепестки, любопытную форму которых читатель заметит, — круглые посередине, усеченные по бокам, — обработаны с точностью и тщательностью, равных которым я вряд ли когда-либо видел; но об этом позже.

Следующая цифра (8, **таблица II.**) - самый важный капитель всего переходного периода, который использовался на двух колоннах Пьяцетты. Говорят, что эти колонны были *возведены* в конце двенадцатого века, но я не могу найти даже самого скудного описания их оснований, капителей

или, что кажется мне наиболее удивительным, благородного крылатого льва, одной из величайших вещей, созданных средневековым искусством, которой восхищаются все люди, но никто не может нарисовать. Я еще никогда не видел точного изображения его твердой, свирепой и пламенеющей силы. Я полагаю, что и он сам, и капитель, на которой он изображен, являются работой конца тринадцатого века. Я не был у льва и не могу за него ответить; но если это работа не тринадцатого века, то она ничуть не хуже; а что касается заглавных букв, то тут может возникнуть небольшой вопрос. Они датируются точно так же, как самые старые гробницы с крестами за пределами церкви Св. Иоанна и Павла; и связаны со всеми другими работами переходного периода, с 1250 по 1300 год (основания этих колонн, представляющие ремесла Венеции, должны, кстати, быть упомянуты как одно из лучших ранних произведений венецианского гротеска); и, кроме того, их абак образованы четырьмя дубликатами зубчатой лепнины собора Святого Марка, которые никогда не появлялись после 1300 года.

Ничто не может быть более красивым или оригинальным, чем адаптация этих абаков с широким шрифтом; но поскольку они не имеют ничего общего с самой заглавной буквой и их нелегко разместить в пространстве, они опущены на [листе II.](#), где рис. На рис. 8 показан только столичный колокол. Его профиль удивительно тонкий — по-видимому, вогнутый повсюду, но на самом деле вогнутый (полностью вниз) только по углам и слегка выпуклый по бокам (профиль через сторону равен $2k$, [рисунок X](#). Том II.); в этой тонкости изгиба, а также в простом кресте видно влияние ранних времен.

Лист на углу, о котором подробнее в настоящее время, приведен на рис. 5, [Лист XX](#). Том II.

С этой школой переходных капителей мы находим форму в поздней готике, такую как рис. 14 из церкви Сан-Стефано; но она, по-видимому, частично заимствована из старого и богатого византийского типа, характерным примером которого является рис. 11 из Фонда Турки.

Теперь я должен подвести читателя еще на один шаг и попросить его рассмотреть, наконец, обработку листьев, вплоть до обрезки их мельчайших лепестков, в серии заглавных букв, которые мы до сих пор описывали только в общих чертах.

Во всех заглавных буквах с загнутыми листьями, таких как 6 и 9 на [листе II.](#), настоящую форму листа видно только в перспективе; но, чтобы упростить сравнение, я в [листе XX](#). Том II. раскрыл все листья, как если бы их сушили в гербарии, оставив только борозды и извилины поверхности, но наложив внешний контур на страницу почти плоским, за исключением особых случаев на рис. 2, 10, 11 и 15.

Сначала, как обычно, я приведу ссылки, а затем отмечу интересные моменты.

[Табличка XX.](#)

Том II.

1, 2, 3. Фондако-де-Турки, верхняя аркада.

4. Греческие колонны, привезенные из Сен-Жан д'Акр.

5. Валы Пьяцетты.

6. Дом Мадоннетты.

7. Дом Фальер.
8. Дворец близ Святого Евстахия.
9. Гробницы за пределами церкви святых Иоанна и Павла.
10. Гробница Джованни Соранцо.
11. Гробница Андреа Дандоло.
- 12, 13, 14. Герцогский дворец.

Примечание. Верхний ряд, с 1 по 4, византийский, следующий переходный, два последних готических.

Рис. 1. Лист заглавный № 6, [лист VIII](#). Том II. Каждая лопасть листа имеет острую борозду до самого кончика, от корня.

Рис. 2. Лист заглавной буквы справа, [вверху листа XII](#). в этом томе. Лепестки обработаны таким же образом, с глубокими черными отверстиями между их концами.

Рис. 3. Один из листов рис. 14, [лист VIII](#). Том II. полностью развернут. Лепестки обработаны таким же образом, но оставлены неглубокими, чтобы не нарушать ширину светового потока; центральная линия прочерчена отверстиями для сверления, а промежутки между лепестками вырезаны черными и глубокими.

Рис. 4. Лист с цветком; чисто византийская работа, показывающая, откуда взялась обработка всех остальных листьев.

Рис. 6. В целях симметрии оно помещено в центр: это самое раннее из трех в этом ряду; взято из дома Мадоннетты, где капители украшены листьями как по бокам, так и по углам. Высокий угловой лист с двумя боковыми изображен на табличке; и есть замечательное различие в способе изготовления этих листьев, которое, хотя и найдено во дворце византийского периода, указывает на тенденцию к переходу; а именно, что острая борозда теперь проведена *только к центральной доле* каждого отдела листа, а остальная поверхность листа оставлена почти плоской, небольшая вогнутость отмечает только разделение концов. У основания этих листьев они совершенно плоские, изрезанные лишь острой и узкой бороздой, как возвышенное плоскогорье оврагами.

Рис. 5. Более запущенное состояние; складка в углублении между каждым делением листа тщательно выражена, а вогнутые или вдавленные участки концов обозначены более глубоко, так же как центральная борозда и добавленное ребро в центре.

Рис. 7. Современная, но более законченная форма; острые бороздки становятся мягче, а весь лист более гибким.

Рис. 8. Изысканная форма того же периода, но демонстрирующая еще более развитый натурализм, из очень ранней группы окон третьего порядка возле церкви Святого Евстахия на Большом канале.

Рис. 9. Того же времени из небольшой капители угловой шахты саркофагов на *стороне* святых Иоанна и Павла, на маленькой площади, украшенной статуей Коллеоне. Этот лист очень причудлив и красив тем, что в его самых средних боковых отделах всего по две доли в каждом вместо обычных трех или четырех.

Рис. 10. Лист, использовавшийся в карнизе гробницы дожа Джованни Соранцо, умершего в 1312 году. Он наклоняется и имеет три ребра на верхней поверхности, что придает нам завершенную идеальную форму листа, но его исполнение по-прежнему очень архаичное и строгое.

Теперь следующий пример, рис. 11, взят из гробницы дожа Андреа Дандоло и, следовательно, выполнен между 1354 и 1360 годами; и этот лист демонстрирует полностью развитый готический натурализм и утонченность изгибов. Таким образом, за этот сорокалетний промежуток времени должно произойти главное достижение готической скульптуры.

Я подготовил целую серию примеров, демонстрирующих этот прогресс и различные способы, с помощью которых разделение ребер, наиболее характерный признак, обрабатывается все более деликатно и научно с начала до середины четырнадцатого века, но я опасался, что ни один обычный читатель не захочет следовать за мной в этих деталях, и отменил эту часть работы, по крайней мере пока, главное, чтобы читатель почувствовал всю степень изменения, что он вряд ли сможет не сделать, взглянув на рис. с 10 по рис. 11 и 12. Я полагаю, что рис. 12 - более ранняя из двух; и она, несомненно, более тонкая, обладающая всей эластичностью и простотой самых ранних форм с добавлением совершенной гибкости. На рис. 11 виден опасный элемент, начинающий проявляться в одну особенность, а именно в кончики листьев, которые вместо того, чтобы просто наклоняться, теперь полностью закручиваются в подобие шара. Это происходит рано и в лучших готических работах, особенно в карнизах и другой лепнине; но это фатальный симптом, начало неводержанности поздней готики, и за ним следили с особой жадностью; шар из свернутых листьев увеличивался в размерах и усложнялся и, наконец, становился главной особенностью работы; свет падал на его энергичный выступ, как на рис. 14. Почти вся ренессансная готика Венеции основана на этих шарах для эффектности, поздняя капитель обычно состоит просто из верхнего и нижнего рядов листьев, заканчивающихся таким образом.

Очень необычно и примечательно, что при такой потере *воздержания* теряется *жизнь*. По-настоящему здоровые и живые листья не завязываются в узлы на концах. Они изгибаются, колышутся и кивают, но никогда не скручиваются. Только при болезни или смерти, вызванной гнилью, заморозками или ядом, листья обычно принимают такую собранную форму. Это пламя осени иссушило их, или паутина гусеницы опутала их: и таким образом, последние формы венецианской ливы олицетворяют судьбу венецианской гордости; и в своей предельной пышности и заброшенности они погибают, словно съеденные червями.

А теперь, вернувшись к [таблице X](#). Том. Во-вторых, через мгновение читатель увидит, какие свидетельства о датировке заглавных букв можно найти просто в их профилях. Обратите внимание: мы видели, что обращение с листьями в доме Мадоннетты казалось

“свидетельствующим о тенденции к переходу”. Обратите внимание на их профиль, 1а, и его близкое соответствие с 1 *h*, который на самом деле представляет собой переходную капитель от верхней аркады окон второго порядка во дворце Апостоли; однако оба они очень близки к византийскому периоду, если не принадлежат к нему, благодаря их сходству с профилем из Фонда Турки. Затем обратите внимание на близкое соответствие всех других профилей в этой линии, которые принадлежат вогнутым капителям или цоколям византийских дворцов, и обратите внимание на их композицию, поскольку счеты, по идее, являются всего лишь отголоском или дублированием самой капители; как видно в совершенной простоте на профиле *f*, который представляет собой валик под *высокой* вогнутой кривой, образующей колокол капители, с валиком и *короткой* вогнутой кривой для его счетов. Эти своеобразные счеты являются надежным критерием ранней датировки; и то, что мы нашли этот простой профиль, использованный для дворца герцогов (*f*), убедительно подтверждает все наши предыдущие выводы.

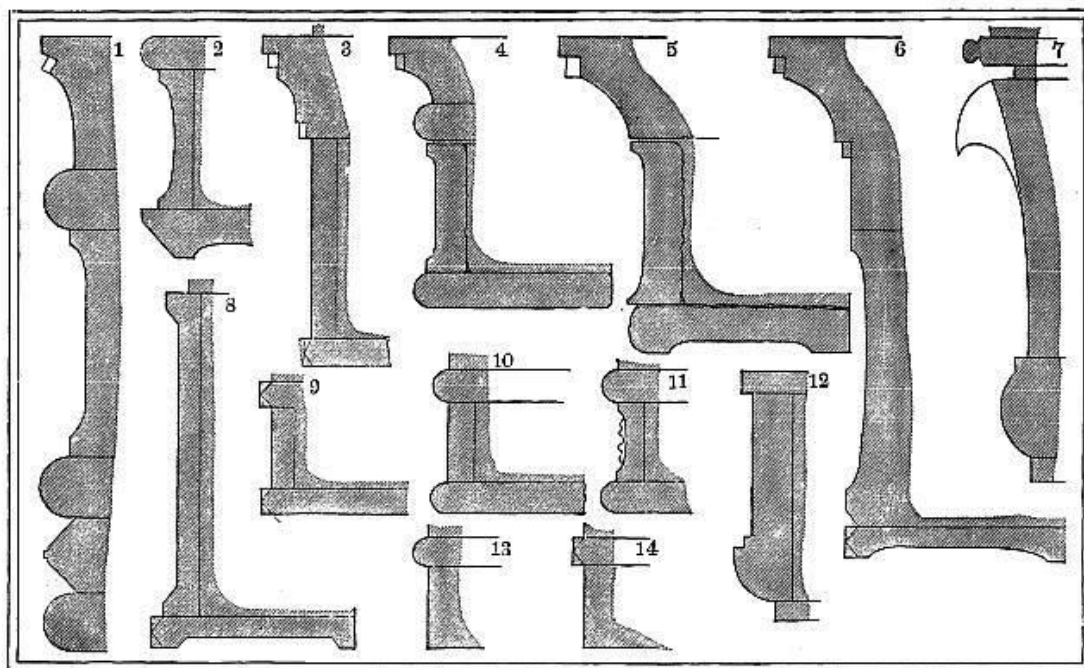
Затем следующий ряд, 2, - это византийские и раннеготические полувыпуклые изгибы в их чистом виде, без наката внизу; но часто с добавлением наката, как у *f*, а в определенных условиях ранней готики он причудливо вплавлен в него, с каветто между, как у *b*, *c*, *d*. Но более архаичная форма - как у *f* и *k*; и поскольку эти два профиля взяты из дворца герцогов и шахт Пьяцетты, они снова соединяются с остальными свидетельствами их ранней датировки. Профили *i* и *k* оба самые красивые; *i* - это большие капители Герцогского дворца, а маленькие профили между ним и *k* - разновидности, используемые на скруглении у его основания. На профиле *i* должны были появиться листья, как у 1 *h*, только более смелые, но для них не нашлось места.

Читатель не может с первого взгляда не заметить сходство всей серии профилей, от 2 *a* до *k*, и он не может не заметить столь же легко заметное отличие 4 *d* и 4 *e* от любых других на пластине; выпуклые очертания листьев указывают на пышные и струящиеся массы поздней готики, которые больше нельзя выразить простой линией, но которые следует рассматривать только как ограниченные ею. Теперь *d* представляет собой датированный профиль из гробницы св. Исидор, 1355 г., который своими счетами в виде собачьих зубов и густой листвой отличается от всех других профилей и, следовательно, отбрасывает их назад, в первую половину столетия. Но, заметьте, у него все еще сохраняется благородный набухающий корень. Вскоре после этого этот характер исчезает; и в 1380 году профиль, одновременно тяжелый, слабый и некрасивый, с едва различимым скудным и бесполезным счетом, характерен для всех столиц Венеции.

Обратите, наконец, внимание на это сокращение абака. Сравните 4 *c*, которая является самой ранней формой на пластинке из Мурано, с 4 *e*, которая является самой поздней. Другие профили показывают постепенный процесс изменения; обратите внимание только, что на рисунке 3а счеты не нарисованы; они настолько жирные, что их нельзя было бы поместить на пластину, не уменьшив колоколообразную кривую до слишком малого масштаба.

Вот и все, что можно сказать о капителях; теперь нам нужно изучить архивольты или арочную лепнину.

VIII.



ВИЗАНТИЙСКИЕ АРХИВОЛЬТЫ.

IV. Архивольты.

На [фото VIII.](#), напротив, представлены в одном ракурсе все условия византийского архивольта, применявшегося в Венеции в больших масштабах. Сразу станет ясно, что в способе их кладки нет никакой ошибки. Софит арки - это горизонтальная линия в нижней части всех этих профилей, и каждый из них (кроме 13, 14) состоит из двух мраморных плит, одна для софита, другая для лицевой стороны арки; та, что на софите, обработана по краю в виде рулона (рис. 10) или зубца (рис. 9), а та, что на лицевой стороне, окаймлена с другой стороны другим куском, врезанным по краям в стену и также обработанным в виде рулона или зубца: в более богатых архивольтах карниз выполнен в виде валика. добавляем к этому рулету, как на рис. 1 и 4, или занимает его место, как на рис. 1, 3, 5 и 6; и в таких более богатых примерах облицовочный камень и часто софит являются скульптурными, скульптура вырезана на их поверхностях, как показано на рис. 11. Вогнутости, вырезанные в облицовочных камнях 1, 2, 4, 5, 6, указывают на скульптуру в действии, подобную изображенной на рис. XXVI. Том. II., фактический профиль которого представлен на рис. 5 archivolt. Ниже приведены ссылки на целое:

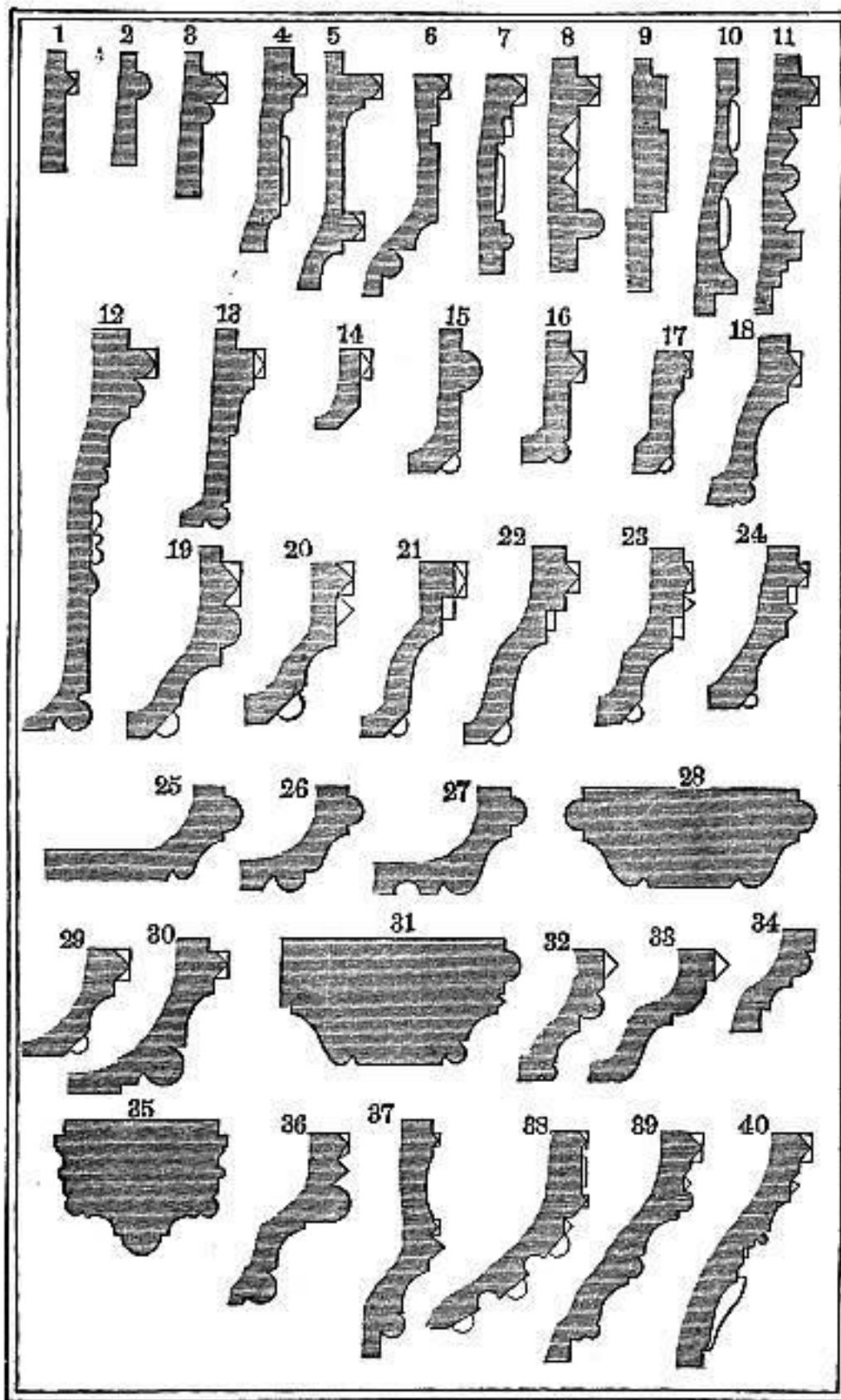
Таблица VIII.

Том III.

1. Дом Рио-Фоскари.
2. Дом с террасой, входная дверь.
3. Небольшие портики собора Святого Марка, внешние арки.
4. Арка на канале у моста Святого Тома.
5. Арка Корте дель Ремер.

6. Большой внешний архивольт центральной двери собора Святого Марка.
7. Внутренний архивольт южного крыльца, фасад собора Святого Марка.
8. Внутренний архивольт центрального входа, собор Святого Марка.
9. Фондако де Турки, главный пассаж.
10. Отреставрированный в византийском стиле дом на Гранд-канале, нижняя аркада.
11. Дом с террасой, верхняя аркада.
12. Внутренний архивольт северного крыльца фасада собора Святого Марка.
- 13 и 14. Переходные формы.

IX.



ГОТИЧЕСКИЕ АРХИВОЛЬТЫ.

В отношении этих форм мало что примечательно, за исключением того, что на рис. 1 два нижних ролика с угловатыми выступами между ними представляют собой падение молдингов двух ближайших арок на счеты несущего вала; их два карниза встречаются друг с другом и постепенно сужаются до небольшого углового промежуточного элемента, их скульптуры размыты в суженном пространстве, что является любопытным доказательством раннего начала работы. Реальная формовка archivolt такая же, как на рис. 4 с с, включая только самый средний из трех валков на рис. 1.

Следует отметить, что 2, 5, 6 и 8 изваяны на откосах так же, как и на гранях; 9 - обычный профиль арок, украшенных только цветным мрамором, причем облицовочный камень цветной, а софит белый. Эффект такой лепнины виден в маленьких окошках справа на рис. XXVI. Том II.

Теперь читатель увидит, что идентифицировать византийскую работу не представляет особых трудностей, поскольку архивольтные лепные украшения так похожи друг на друга и так непохожи ни на какие другие. Далее мы должны рассмотреть готические формы.

Рис. 13 и 14 на [листе VIII](#). представляют собой первую кирпичную лепнину переходного периода, встречающуюся в таких примерах, как рис. XXIII. или рис. XXXIII. Том II. (отбирается софитный камень византийской лепнины), и этот профиль, переведенный в цельный камень, образует почти универсальную лепнину окон второго порядка. Эти две кирпичные лепнины повторяются, для сравнения, в верхней части [пластины IX](#). напротив; и верхний ряд лепнины, с которого они начинаются на этой пластине, представляет собой кирпичную лепнину Венеции раннего готического периода. Все нижеприведенные формы выполнены из камня; а лепнина 2, выполненная в камне, образует универсальный архивольт ранних стрельчатых арок Венеции и окон второго и третьего порядков. Молдинг 1 встречается гораздо реже и используется по большей части только в дверях.

Читатель сразу увидит сходство характеров в различных плоских кирпичных лепных украшениях, от 3 до 11. Они принадлежат к таким аркам, как 1 и 2 на [листе XVII](#). Том II.; или 6 b, 6 с на [листе XIV](#). Том II., 7 и 8 фактически являются лепниной этих двух дверей; вся группа идеально очерчена и отделена от всех других готических произведений Венеции, и явно является результатом попытки имитировать в кирпичной кладке эффект плоских скульптурных архивольтов византийских времен. (См. Том II. [Глава VII](#). § XXXVII.)

Затем идет каменная группа с 14 по 18, выполненная по формам 1 и 2; сначала путем усечения, 14; затем путем вышивания усеченного угла, 15, 16. Наличие профиля 16 в трех красивых окнах, представленных на самом верхнем рисунке [листа XVIII](#). Том I. представляет особый интерес для этой группы и является убедительным доказательством ее древности. Затем добавляется каветто, 17; сначала неглубокое, а затем более глубокое, 18, которое является обычной архивольтной лепниной центральной готической двери и окна: но в окнах раннего четвертого порядка эта лепнина усложняется различными добавлениями лепнины в виде собачьих зубов под зубцом, как в 20; или *остроконечного* зубца (см. рис. 20, [Лист IX](#). Том. I), как показано на рис. 21; или и то, и другое, как показано на рис. 23, 24. Срок годности всех этих разновидностей истекает в поздний период, а установленный срок годности формования для окон составляет 29. Промежуточную группу, с 25 по 28, я обнаружил только в высоких окнах третьего порядка во Дворце герцогов, или в здании капитула Фрари, или в аркадах дворца герцогов; большая внешняя нижняя аркада дворца герцогов имеет профиль 31, левая сторона является самой внутренней.

Теперь обратите внимание, все эти архивольты без исключения предполагают, что зритель смотрит только снаружи: ни один из них не завершен с обеих сторон; по сути, они представляют собой *оконные* наличники и не имеют никакого сходства с нашими совершенными готическими арками, подготовленными для ажурных работ. Если бы все они были полностью нарисованы на пластине, они должны были бы быть такими, как на рис. 25, с большой глубиной стенки за молдингами, но изображать это в каждом конкретном случае было бесполезно. Герцогский дворец начинает украшать лепнина с обеих сторон, 28, 31; а на 35 изображена *полная* лепнина арки из апсиды Фрари. Эта лепнина, хотя и столь совершенная, была построена раньше, чем герцогский дворец, и вместе с другими особенностями здания указывает на завершенность готической системы, которая побудила архитектора Герцогского дворца работать главным образом над этой церковью.

Другие примеры на этой табличке показывают различные режимы комбинирования, используемые в более мощных архивольтах. Тройное изменение наклона в 38 очень любопытно. Ссылки приведены ниже:

Таблица IX.

Том III.

1. Переходный ко второму порядку.
2. Обычный второй порядок.
3. Кирпичный, в Кортеле Форно, круглая арка.
4. Дверь в Сан-Джованни-Гризостомо.
5. Door at Sotto Portico della Stua.
6. Дверь на Кампо Сан-Лука, богатой кирпичной кладки.
7. Круглая дверь в Fondamenta Venier.
8. Заостренная дверь. Рис. 6с, [Лист XIV](#). Том II.
9. Большая стрельчатая арка, Салиццада Сан-Лео.
10. Круглая дверь возле Фондако-де-Турки.
11. Дверь со львом на Понте делла Корона.
12. Сан-Грегорио, фасад.
13. Св. Иоанн и Павел, неф.
14. Редкий ранний четвертый ордер в Сан-Кассане.
15. Общий раннеготический архивольт.

16. То же самое, от двери в Рио-Сан-Джи. Гризостомо.
17. Дом Виттура.
18. Дом Сагрето, Уникальные терции. Том II.
19. Дворец Мурано, Уникальные четверти.[67](#)
20. Стрельчатая дверь Дома Четырех евангелистов.[68](#)
21. Замковая дверь на Кампо Сент-М. Формоза.
22. Редкие четверти, на Сент-Панталеоне.
23. Редкие четверти, Дом Пападополи.
24. Редкие четверти, Шахматный дом.[69](#)
25. Третий монастырь Фрари
26. Великая стрельчатая арка монастыря Фрари.
27. Уникальные терции, дворец герцогов.
28. Внутренний кортиль, стрельчатые арки, дворец герцогов.
29. Обычный архивольт четвертого и пятого порядков.
30. Уникальные терции, дворец герцогов.
31. Дворец герцогов, нижняя аркада.
32. Дом Приули, арки во внутреннем дворе.
33. Круг над центральным окном, дворец герцогов.
34. Апсида из муранского камня.
35. Остроконечная арка, Фрари.
36. Дверь Академии изящных искусств.
37. Дверь на улице Тиосси, рядом с Домом Четырех евангелистов.
38. Дверь на Кампо Сан Поло.

39. Дверь дворца на Понте Марчелло.

40. Дверь дворца рядом с церковью Мираколи.

V. Карнизы.

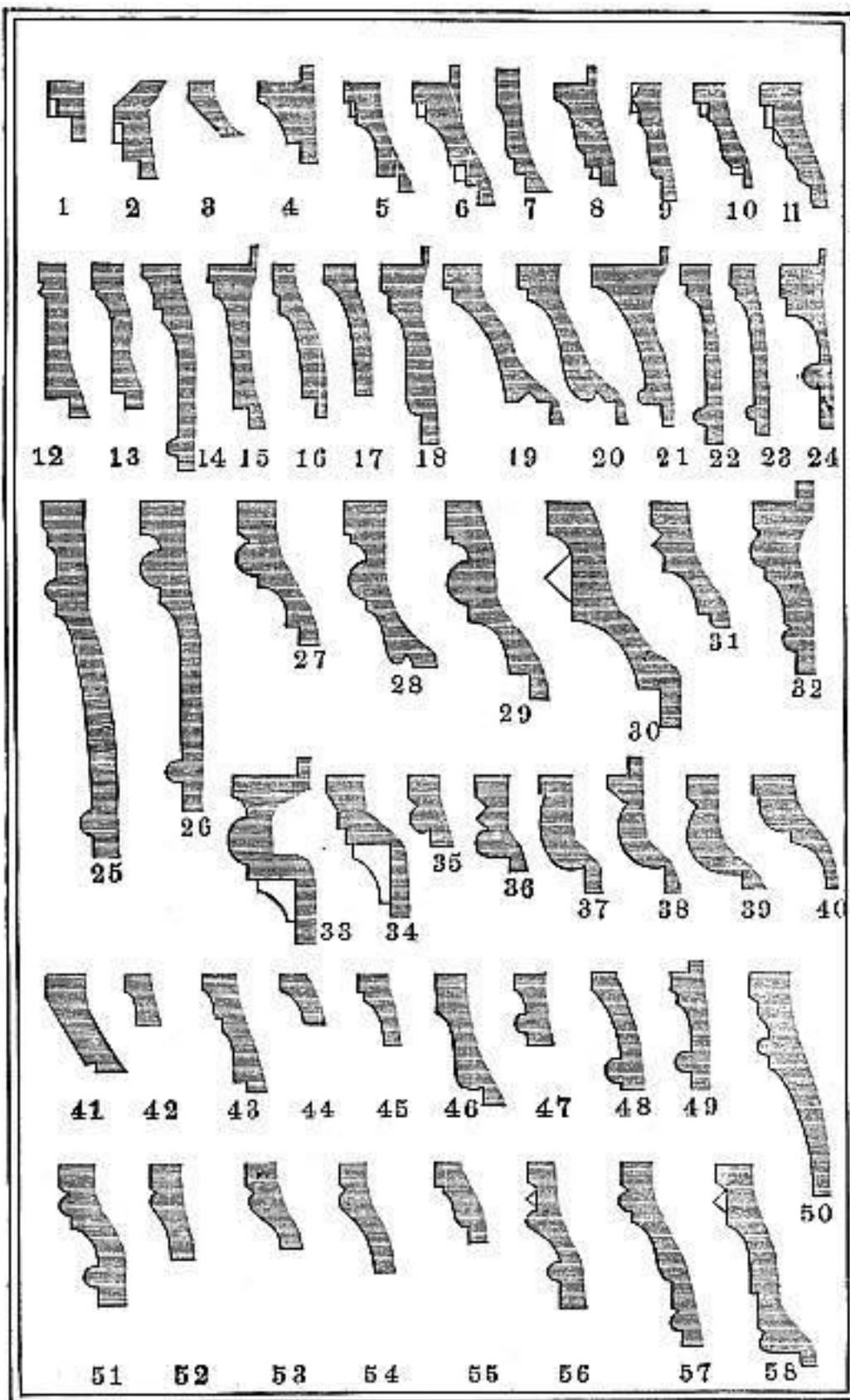
На рисунке X. представлены, с одной стороны, карнизы или струнные ряды Венеции и абаки ее капителей, ранних и поздних; эти две особенности неразрывно связаны, как объясняется в томе I.

Эти лепные украшения свидетельствуют об этом предельно ясно. Две верхние линии на Табличке, 1-11, 12-24, представляют собой цоколи византийских зданий. Читатель сразу заметит их несомненное сходство. Строки с 41 по 50 - это современные заглавные буквы abaci; 52, 53, 54, 56 - примеры позднеготических абаков; и обратите особое внимание на то, что все они закруглены *вверхней* части каветто, но византийские абаки закруглены, если вообще закруглены, в *нижней* части каветто (см. 7, 8, 9, 10, 20, 28, 46). Подумайте, насколько это ценный критерий современности в любом спорном здании.

Снова сравните номера 28, 29, один из собора Святого Марка, другой из дворца герцогов, и обратите внимание на близкое сходство, что еще раз свидетельствует о ранней датировке дворца.

25 и 50 нарисованы в одном масштабе. Первый - это настенный карниз, второй - абак больших шахт в Каса Лоредан; одна переходит в другую, как показано на рис. XXVIII. Том I. Любопытно наблюдать за изменением пропорций, в то время как формовка, вся, кроме нижнего валика, остается прежней.

X.



КАРНИЗЫ И СЧЕТЫ.

Ниже приведены ссылки:

Табличка X.

Том III.

1. Общий постамент собора Святого Марка.
2. Постамент над капителями лилий, собор Святого Марка.
- 3, 4. Цоколи в ранней поверхностной готике.
5. Цоколь двери на Кампо Сан-Лука.
6. Цоколь двери сокровищницы, собор Святого Марка.
7. Архивольты нефа, собор Святого Марка.
8. Архивольты двери сокровищницы в соборе Святого Марка.
9. Лепнина круглого окна в соборе Святых Иоанна и Павла.
10. Главный украшенный узкий постамент собора Святого Марка.
11. Постамент двери, Кампо Святой Маргариты.
12. Цоколь гробницы дожа Виталья Фалье.
13. Нижний цоколь, Фондако-де-Турки и таунхаус.
14. Бегущий цоколь Корте-дель-Ремер.
15. Самый высокий цоколь на вершине Фондако-де-Турки.
16. Обычный византийский цоколь.
17. Бегущий цоколь Дома Фалье.
18. Постамент арки на мосту Святого Тома.
- 19, 20, 21. Постаменты гробницы дожа Виталья Фальера.
22. Цоколь окна на улице Калле дель Пистор.
23. Цоколь могилы Догарессы Виталь Микеле.

24. Архивольт во Фрари.
25. Бегущий постамент, Дом Лоредан.
26. Бегущий постамент под стрельчатой аркой в Салиццаде Сан-Лио.
27. Бегущий постамент, Дом Эриццо.
28. Круги в портике собора Святого Марка.
29. Карниз герцогского дворца, нижняя аркада.
30. Карниз дворца герцогов, верхняя аркада.
31. Центральный готический постамент.
32. Позднегоготический постамент.
33. Позднегоготический постамент, Каса дельи Амбаскиатори.
34. Позднегоготический постамент, Дворец у Иезуитов.
- 35, 36. Центральный балконный карниз.
37. Цоколь балюстрады собора Святого Марка.
38. Карниз Фрари, кирпичный, с кабелями.
39. Цоколь центрального балкона.
40. Самый верхний карниз герцогского дворца.
41. Счеты с заглавными буквами лилий, собор Святого Марка.
42. Счеты, Фондако де Турки.
43. Счеты, большая капитальная часть дома с террасой.
44. Счеты, Фондако де Турки.
45. Счеты, герцогский дворец, верхняя аркада.
46. Счеты, Корте дель Ремер.
47. Счеты, небольшие колонны, кафедра Святого Марка.

48. Счеты, Мурано и Торчелло.
49. Счеты, Дом Фарсетти.
50. Счеты, Дом Лордан, нижний этаж.
51. Счеты, капители Фрари.
52. Счеты, Casa Cavalli (простые).
53. Счеты, Casa Priuli (с цветами).
54. Счеты, Дом Фоскари (простые).
55. Счеты, Дом Приули (с цветами).
56. Счеты, [табличка II](#). рис. 15.
57. Счеты, святые Иоанн и Павел.
58. Счеты, святой Стефан.

Далее следует отметить, что эти лепные украшения используются в различных пропорциях для самых разных целей: иногда для настоящих карнизов; иногда для подоконников; иногда, особенно 3 и 4 (во времена готики), для выступов фронтонов: 11 и такие же другие образуют небольшие плинтуса или абаки в начале арок, такие как те, что показаны на рис. XXIII. Vol. II. Наконец, встречается большое количество великолепных византийских карнизов той формы, которая показана в верхней части арки на [фото V](#). Том II., имеющих профиль, подобный 16 или 19 здесь; из него выбрасываются изогнутые листья аканта, которые, по сути, являются всего лишь одним из развернутых листьев византийской капители, образовавших непрерывную линию. Я подготовил большую массу материалов для иллюстрации этих карнизов и связанных с ними готических; но обнаружил, что эта тема займет другой том, и был вынужден на данный момент отказаться от нее. Нижний ряд профилей, от 7 до 12 на [листе XV](#). Об. На рис. I показано, как орнамент из листьев наносится на простые ранние карнизы.

VI. Узоры.

Нам осталось изучить только один предмет - характер ранних и поздних ажурных полос.

Читатель, возможно, был удивлен тем малым вниманием, которое уделялось узорам в предыдущих томах: но причина в том, что в Венеции нет *сложных* узоров, относящихся к эпохе доброй готики, за единственным исключением узоров Каса Чиконья; а великолепные аркады готического дворца герцогов настолько просты, что не требуют пояснений.

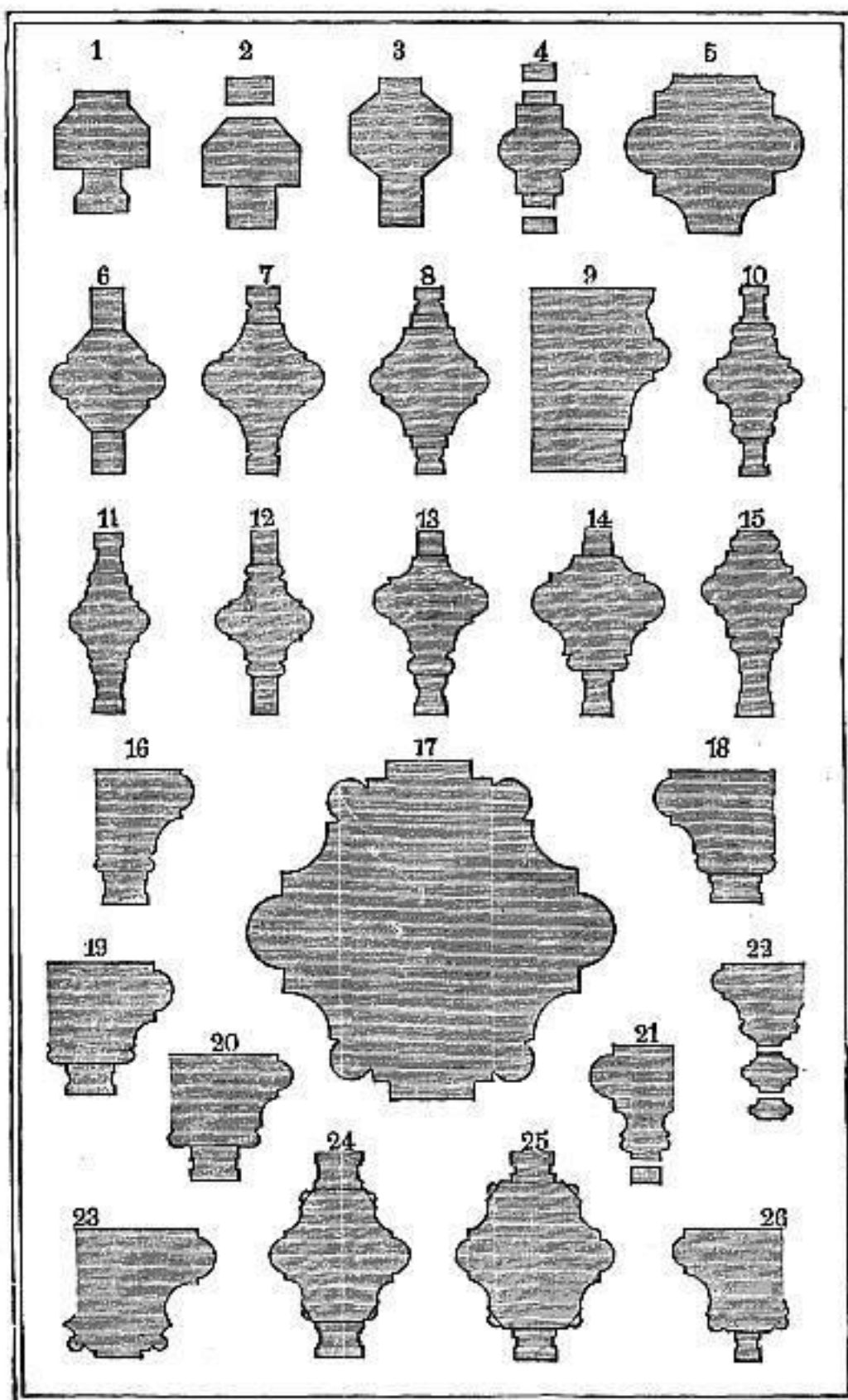
Однако в более поздних узорах есть два любопытных обстоятельства; первое, они повсеместно рассматриваются строителем (подобно тому, как древние византийцы рассматривали скульптурные поверхности из камня) как материал, из которого *нужно вырезать определенную часть*, чтобы заполнить окно. Изящный северный готический орнамент - это полное и систематическое расположение арок и слоистости, *приспособленное* к форме окна; но

венецианский орнамент - это часть более крупной композиции, вырезанная по форме окна. В Porta della Carta, в церкви Мадонны дель Орто, в Доме Бернардо на Гранд-канале, в старой церкви Мизерикордия и везде, где еще в Венеции есть богатые орнаменты, всегда можно обнаружить, что определенное расположение четырехлистников и других фигур было спланировано так, как если бы оно простиралось на бесконечные мили аркады; и из этого колоссального куска мраморного кружева безжалостно и бесстрашно вырезан кусок в форме окна: какие бы фрагменты и странные формы промежутков, остатки того или иного эта фигура разделенного слоения может встречаться на краю окна, это не имеет значения; все они разрезаны поперек и закрыты большим внешним архивольтом.

Очень любопытно обнаружить, что венецианцы относятся к тому, что в других странах приобрело столь большое индивидуальное значение, просто как к своего рода основанию для подгузников, как к их клетчатым краскам на стенах. В этой идее есть огромное величие, хотя система их орнаментов была испорченаэтим: но они всегда относились к своим зданиям как к массе цвета, а не линий; и от великолепных орнаментов самого герцогского дворца избавлены не больше, чем от орнаментов небольших дворцов. Они обрезаются по бокам в середине четырехлистников, и крайние выступы занимают часть ширины нижней половины четырехлистника на конце.

Примечательно и еще одно обстоятельство. В хорошей северной готике ажурные перекладины имеют постоянный профиль, одинаковый с обеих сторон; и если план ажюра оставляет промежутки настолько маленькими, что вокруг них нет места для полного профиля ажурной перекладины, эти промежутки полностью закрыты, предполагается, что ажурные перекладины соприкасаются друг с другом. Но в Венеции, если промежуток где-либо становится неудобно маленьким, ажурной полосой жертвуют; срезают или каким-то образом меняют профиль, чтобы дать больше места свету, особенно в ранних ажурных работах, так что одна сторона ажурной полосы часто сильно отличается от другой. Например, на брусках 1 и 2, [фото XI.](#), из храмов Фрари и Св. Иоанна и Павла, самая верхняя сторона обращена к большому отверстию, и там было место для скоса или наклона к выступу; но на другой стороне отверстие было слишком маленьким, и брусок опускается вертикально к выступу. На рис. 5 самая верхняя сторона обращена к узкому отверстию, а нижняя - к маленькому; а на рис. 9 из Casa Cicogna самая верхняя сторона обращена к отверстиям ажюра, самая нижняя - к аркам внизу, большой валик повторяет рисунок ажюра; в то время как 13 и 14 оставлены без валика у основания их полостей на самых верхних сторонах, которые обращены к узким отверстиям. Оригинальность узора Casa Cicogna сразу бросается в глаза по тому, что он нанесен только на лицевую сторону. На самом деле это не что иное, как ряд четырехгранных проемов в сплошной стене дома, с лепниной на их лицах и великолепными арками чистого остроконечного пятого порядка, поддерживающими их внизу.

XI.



АЖУРНЫЕ ПОЛОСКИ.

Ниже приведены ссылки на рисунки на табличке:

Таблица XI.

Том III.

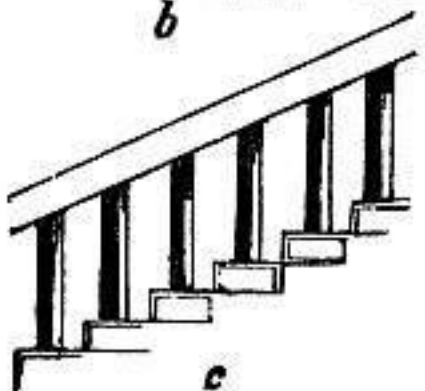
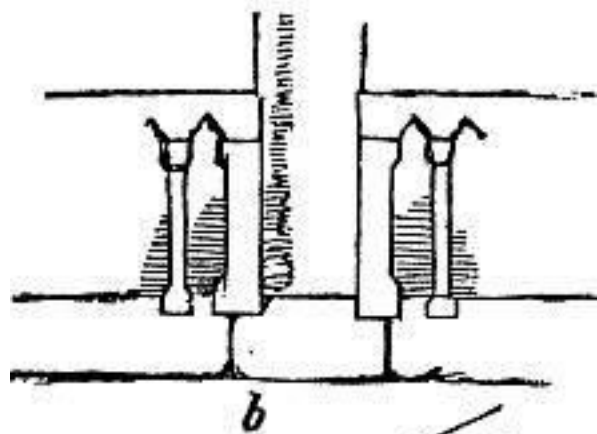
1. Фрари.
2. Апсида, св. Иоанн и Павел.
3. Фрари.
4. Дворец герцогов, внутренний двор, верхнее окно.
5. Мадонна дель Орто.
6. Святые Иоанн и Павел.
7. Casa Bernardo.
8. Casa Contarini Fasan.
9. Дом Чиконья.
10. 11. Фрари.
12. Дворец Мурано (см. Примечание, стр. 265).
13. Мизерикордия.
14. Дворец младшего Фоскари.[70](#)
15. Дом д'Оро; большие одиночные окна.
16. Отель Danieli.
17. Дворец герцогов.
18. Дом Эриццо на Гранд-канале.
19. Главная история, Дом Кавалли.
20. Младший Фоскари.
21. Герцогский дворец, узорчатые окна.
22. Porta della Carta.
23. Casa d'Oro.
24. Casa d'Oro, upper story.
25. Casa Facanon.
26. Дом Кавалли, рядом с почтовым отделением.

Сразу видно, что, за исключением очень ранних филейных узоров Фрари и Св. Иоанна и Павла, венецианская работа состоит из рулонных узоров одного общего рисунка. Также будет видно, что 10 и 11 из Фрари представляют собой первые образцы формы, впоследствии полностью развитой в 17, ажурном бруске дворца герцогов; но этот брус отличается от них большей прочностью и прямоугольностью, а также добавлением углубления между его меньшим валиком и острием. Обратите внимание, что это сделано главным образом для прочности; поскольку в современном узоре (21) верхних окон такая дополнительная толщина не используется.

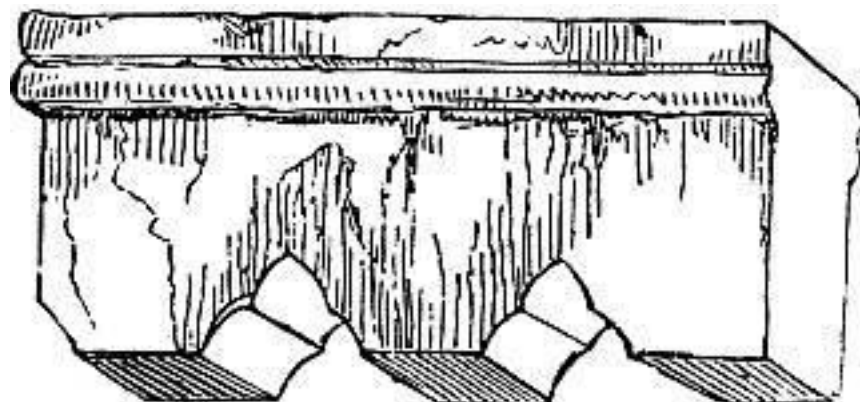
Рисунок 17 немного неточен. Маленькие изогнутые углубления за меньшим валиком неодинаковы с каждой стороны; следующий выступ наименьший и составляет около **5/8** дюйма, в то время как следующий за каветто составляет около **7/8**; до такой степени утонченности довели старые строители свою любовь к переменам.

Возвращение каветто в 21, 23 и 26 годах сравнительно редко и, как правило, является признаком более поздней даты.

II.



III.

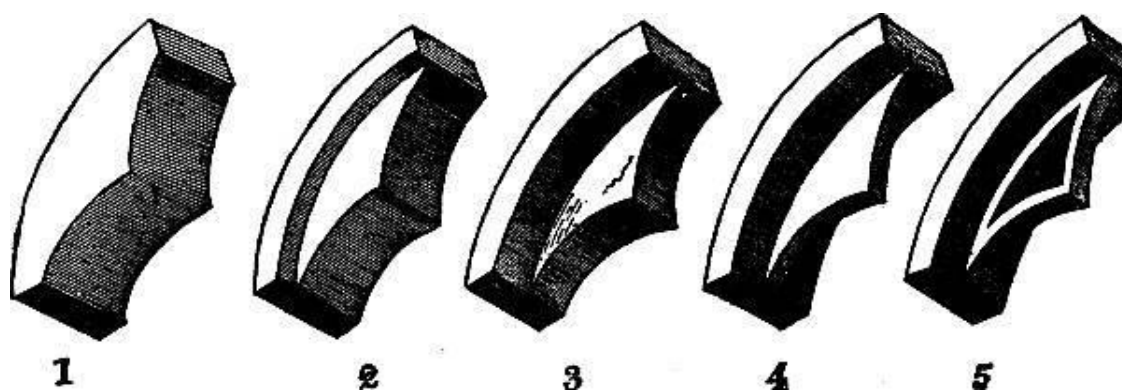


Читатель должен заметить, что большая прочность формы брусков, 5, 9, 17, 24, 25, это следствие особой роли венецианских узоров в поддержании массы здания наверху, уже замеченной в томе II.; и действительно, на формы венецианской готики во многих других отношениях повлияла трудность обеспечения устойчивости на песчаном фундаменте. Одна вещь особенно заметна во всем их расположении узоров, а именно, стремление добиться равного горизонтального давления по всей ширине здания, а не разделенного и локального давления Северной готики. Этой задаче в значительной степени способствует конструкция балконов, которые очень полезны при соединении стволов друг с другом, образуя цельные соединительные балки из мрамора, а также своего рода заклепки у их оснований. Например, на *b*, [рис. II.](#) представлена каменная кладка основания верхней аркады Герцогского дворца, показывающая основание одной из его главных шахт с примыкающими балконами. Массивные камни, образующие фундамент, намного шире балконных стволов, так что расположение гнезд не видно: оно показано так, как оно выглядело бы в продольном разрезе. Балконы не врезаны в круглые шахты, а подогнаны к их округлым изгибам, чтобы охватывать их, и заклепаны металлом; а каменные перекладки, образующие верхушки балконов, отличаются большой прочностью и глубиной, из них вырезаны маленькие арки в виде трилистника, как на [рис. III.](#), чтобы едва ли уменьшить их связующую силу. На более легких независимых балконах их часто вырезают глубже; но во всех случаях каменная решетка почти не зависит от расположенных под ней небольших стержней и стояла бы прочно, даже если бы их убрали, как на [рис. II.](#), поддерживаемая либо основными стержнями ажурных элементов, либо собственными небольшими пилястрами с полуосьями по бокам, в плане *d*, [рис. II.](#), в виде непрерывного балкона, и *e* под углом к одному.

Есть еще одно очень любопытное обстоятельство, иллюстрирующее стремление венецианцев добиться горизонтального давления. На всех знакомых мне готических лестницах из Венеции, в которых вертикальные шахты используются для поддержания наклонной линии, эти шахты соединены арками, возвышающимися одна над другой, с небольшой скобой над капителями, с той стороны, где необходимо поднять арку; или же, хотя и менее изящно, с более длинным изгибом к нижней стороне арки.

Но венецианцы, похоже, испытывали болезненный ужас перед арками, которые не были *ровными*. Они не могли смириться с тем, что крыша одной арки опирается на бок другой; и вместо того, чтобы внести идею наклона в несущие изгибы, они вообще отказались от принципа арки; так что даже в своих самых богатых готических лестницах, где на площадках используются арки с трилистником, изысканно украшенные, они просто врезали стержни наклонной лестницы в каменную перекладину над ними и использовали чрезмерно уродливое и бесполезное расположение, показанное на [рис. II.](#), вместо того, чтобы пожертвовать священной горизонтальностью своей арочной системы.

Рис. IV.



На [фото XI](#). следует отметить, что форма и характер самих ажурных полос не зависят от положения или выступа выступов на их плоских сторонах. В этом отношении также своеобразны венецианские узоры, пример 22 Porta дела Карта является единственным на пластине, который подчинен в соответствии с северной системой. В любом другом случае форма отверстия определяется либо плоским и твердым выступом, как на рис. 6, либо проколотым выступом, как на рис. 4. Эффект пронзенного выступа виден на самом верхнем рисунке, [табличка XVIII](#). Том II.; а его происхождение от сплошного выступа будет сразу понятно по гравюре на дереве [Рис. IV.](#), которая представляет серию боковых камней любой арки пятого порядка, таких как *f* на [табличке III](#). Том I.

Рис. V.



Первое слева показывает состояние выступа в совершенно простой раннеготической арке, 2 и 3 - это состояние обычных арок пятого порядка, 4 - состояние более изученных образцов готического авангарда, а 5 соединяет их все системой ажурных элементов. Используя обычную лепнину архивольта на выступающем крае 2 и 3, мы получаем смелое и глубокое окно пятого порядка, использовавшееся вплоть до конца четырнадцатого века или даже позже, и всегда

величественное по глубине выступа и, следовательно, тени; но узкий выступ 4 встречается также в очень ранних работах и выглядит пикантно, когда расположен под смелым плоским архивольтом, как нарис. V., из Корте дель Форно в Санта Марина. Острый выступ придает окну особую легкость и блеск, но не настолько возвышенный. В более богатых зданиях поверхность плоского и цельного выступа украшена неглубоким трилистником (см. Фото VIII. Том I.) или, если выступ небольшой, только треугольным надрезом, как показано на фиг. 7 и 8, фото XI. Углубления по бокам других выступов указывают на их одинарные или двойные линии расслоения. Фасад дворца дождей имеет закругление только по краю и шар из красного мрамора на усеченном конце и совершенен в своей величественной простоте; но в целом фасады Венеции намного уступают таковым в Вероне и других городах Италии, главным образом потому, что в голове дизайнера всегда была некоторая путаница между настоящими остриями и простым изгибом внутрь арки четвертого порядка. Два ряда, с 4 а по 4 е и с 5 а по 5 е, в листе XIV. Том II., расположены таким образом, чтобы показать эту связь, а также разнообразие кривизны в трехлистных арках четвертого и пятого порядков, которые, хотя и кажутся незначительными в таком малом масштабе, имеют огромное значение для отдаленного эффекта; дом, в котором стыки выступающих выступов выступают аж на 5 с, будучи довольно пикантный и гротескный по сравнению с тем, в котором выступы смягчены до формы 5 b. 4 d и 4 е - веронские формы, удивительно эффектные и энергичные; последняя встречается только в Вероне, но первая - также в Венеции. 5 d встречается в Венеции, но очень редко; а 5 е я нашел только однажды, на узком канале недалеко от входной двери отеля Danieli. Она была частично замурована, но я получил разрешение разобрать кирпичную кладку и открыть одну сторону арки, которую все еще можно увидеть.

Приведенных выше подробностей достаточно, чтобы читатель мог судить о том, насколько отчетливо детали венецианской архитектуры свидетельствуют о ее датировке. Дальнейшее объяснение табличек было бы напрасно утомительным, но архитектор, который использует эти тома в Венеции, найдет их ценными, поскольку они позволяют ему мгновенно классифицировать лепнину, которая может его заинтересовать; и по этой причине я привел большее количество примеров, чем в противном случае было бы достаточно для моей цели.

58 “Olim *magistri* prothi palatii nostri novi.”—*Cadorin*, p. 127.

59 На гравюре, датированной 1585 годом, варварски неточной, как и все гравюры того времени, но все же в некоторых отношениях на нее можно положиться, изображены все окна на фасаде, украшенные узорами; а круги вверху, между ними, заняты четырехлистниками.

60 “Lata tanto, quantum est ambulum existens super columnis versus canale respicientibus.”

61 Беттио, стр. 28.

62 Во время бомбардировки Венеции в 1848 году едва ли хоть один дворец уцелел, не пробив крышу тремя или четырьмя пулями: три попали в Скуолу Сан-Рокко, пробив себе дорогу через картины Тинторете, обломки которых все еще свисали с потолка в 1851 году; а снаряды на момент капитуляции долетали на расстояние ста ярдов до самой церкви Святого Марка.

63 А мусульманина наказывают тем, что его не допускают к молитвам.

64 - Эти венецианцы - рыбаки.

65 Боюсь, что добрая подруга леди Тревельян, которая помогла мне закончить это блюдо, не захочет, чтобы ее благодарили здесь; но я не могу позволить ей послать в Девоншир за магнолиями и нарисовать их для меня, не поблагодарив ее.

66 То есть дом в приходе Апостоли на Большом канале, упомянутый в томе II.; и смотрите также Венецианский указатель под заголовком "Апостоли".

67 Рядом с мостом через главный канал через Мурано находится массивный четырехугольный готический дворец с любопытными узорами и множеством *уникальных* окон переходных форм, среди которых встречаются окна четвертого порядка с перекладиной внутри зубчатого ряда.

68 Таким образом, для удобства мы можем обычно называть дворец с эмблемами евангелистов на его шпандрилах, Том II.

69 Дом с шахматными досками на шпандрилах, приведенный в моем фолианте.

70 Иногда говорят, что дворец рядом с домом Фоскари на Большом канале принадлежал сыну дожа.

ИНДЕКСЫ.

I. ЛИЧНЫЙ ИНДЕКС.

II. МЕСТНЫЙ ИНДЕКС.

III. ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.

IV. ВЕНЕЦИАНСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.

Первый из следующих указателей содержит имена людей; второй - названия мест (не в Венеции), упомянутых в основной части работы. Третий указатель состоит из ссылок на затронутые темы. В четвертом, называемом "Венецианский указатель", я назвал каждое важное здание в самой Венеции или поблизости от нее; снабдив, для удобства путешественника, краткими примечаниями к тем, на которые у меня не было возможности сослаться в тексте работы; и составив в целом настолько полный путеводитель, насколько это было возможно, с такими дополнительными указаниями, которые я дал бы любому частному другу, посещающему город. Поскольку, однако, во многих случаях высказанные мною мнения сильно отличаются от тех, которые обычно принимаются; и в других случаях предметы, которые могут представлять большой интерес для путешественника, не входили в сферу моего исследования; читателю лучше также взять в руки небольшой путеводитель Лазари, поскольку он найдет в нем как информацию, которую я не смог предоставить, так и выражение большинства полученных мнений по любому предмету искусства.

Можно заметить различные несоответствия в способе обозначения зданий: некоторые названы по-итальянски, некоторые по-английски, а некоторые наполовину в одном, наполовину в другом. Но эти несоответствия допускаются для того, чтобы избежать проблем и сделать Индекс более практичным. Например, я полагаю, что путешественник обычно будет искать “Марк”, а не “Марко”, когда он хочет найти ссылку на церковь Святого Марка; но я думаю, что он будет искать Рокко, а не Роча, когда он будет искать описание Скуолы Сан-Рокко. Поэтому я также изменил шрифт, которым напечатаны названия табличек, с черных букв в первом томе на простой римский во втором и третьем; экспериментально обнаружив, что первый шрифт было нелегко разобрать, и предположив, что книга от этого не станет хуже с точки зрения практической иллюстрации ее собственных принципов, смело пожертвовав симметрией ради удобства.

Однако от этих алфавитных указателей будет мало пользы, если в сознании читателя не будет составлен другой, совершенно иной вид Указателя, поясняющий основные цели и содержание различных частей этого эссе. Трудно проанализировать природу нежелания, с которым писатель или художник берется за объяснение смысла своего собственного произведения, даже в тех случаях, когда без такого объяснения оно в какой-то мере всегда должно оставаться спорным: но я убежден, что это нежелание в большинстве случаев заходит слишком далеко; и что везде, где в книге или картине действительно есть серьезная цель, автор поступает неправильно, если либо из скромности, либо из тщеславия (оба чувства имеют свою долю в возникновении неприязни к личному толкованию) полностью полагается на терпение и разум читателей или зрителей. Чтобы проникнуть в их значение. Во всяком случае, я, насколько это возможно, избавляю вас от подобных хлопот в отношении этих томов, изложив здесь окончательно и ясно, как их замысел, так и то, что в них содержится; и это скорее потому, что недавно я с некоторым удивлением заметил, что некоторые рецензенты объявили открытием то, что, как мне казалось, лежало на поверхности книги, а именно: “если мистер Рескин прав, все архитекторы и все архитектурное учение последних трехсот лет, должно быть, ошибались”. Это действительно именно тот факт; и именно это я и хотел сказать, и мне действительно казалось, что я говорил это снова и снова. Я считаю, что архитекторы последних трех столетий ошибались; ошибались все без исключения; ошибались полностью и с самого основания. Это именно то, что я пытался доказать с самого начала этой работы и до ее конца. Но поскольку это, кажется, еще не было сформулировано достаточно четко, я здесь попытаюсь облечь всю мою теорему в безошибочную форму.

Различные нации, достигшие высот в искусстве до времен Христа, каждая из них создавала формы архитектуры, которые в разной степени своих достоинств почти точно указывали на степень интеллектуальной и моральной энергии наций, породивших их; и каждая достигла своего величайшего совершенства в то время, когда истинная энергия и процветание людей, которые ее изобрели, достигли своей кульминации. Многие из этих различных стилей архитектуры были хороши, учитывая связь со временем и расами, которые их породили; но ни один из них не был абсолютно хорошим или совершенным, или пригодным для использования в будущем.

Приход христианства впервые сделал возможным полное развитие души человека, а следовательно, и полное развитие человеческих искусств.

Христианство породило новую архитектуру, не только неизмеримо превосходящую все, что ей предшествовало, но и, несомненно, лучшую архитектуру, которая *может* существовать; совершенную по конструкции и отделке и пригодную для практики всех времен.

Эта архитектура, обычно называемая “готической”, хотя и была по замыслу совершенна, как теория христианского характера, никогда не достигала действительного совершенства, будучи замедленной и испорченной различными неблагоприятными влияниями; но она достигла своего наивысшего совершенства, проявлявшегося до сих пор, примерно в конце XIII века, что тогда свидетельствовало об особой энергии в христианском сознании Европы.

В течение пятнадцатого века в силу различных причин, которые я попытался проследить на предыдущих страницах, христианство Европы было подорвано; и была введена языческая архитектура в подражание греческой и римской.

Архитектура самих греков и римлян не была хороша, но она была естественной; и, как я уже говорил ранее, хорошей в некоторых отношениях и для определенного времени.

Но имитационная архитектура, впервые представленная в пятнадцатом веке и практикуемая с тех пор, не была ни хорошей, ни естественной. Она не была хороша ни в каком отношении и ни на какое время. Все архитекторы, которые строили в этом стиле, построили то, что ничего не стоило; и поэтому большая часть архитектуры, которая была построена за последние триста лет и которую мы сейчас строим, ничего не стоит. Мы должны полностью отказаться от этого стиля, презирать его и забыть, и впредь строить только в том совершенном и христианском стиле, который до сих пор назывался готикой, который неизменно является лучшим.

Это теорема этих томов.

В подтверждение этой теоремы первый том содержит в своей первой главе очерк реальной истории христианской архитектуры вплоть до периода Реформации; а в последующих главах - анализ всей системы законов архитектурного строительства и декора с выводом из этих законов положительных выводов относительно лучших форм и манер строительства за все время.

Второй том содержит в своих первых пяти главах рассказ об одной из наиболее важных и наименее известных форм христианской архитектуры, выставленной в Венеции, вместе с анализом ее природы в четвертой главе; и, что является особенно важной частью этого раздела, рассказ о власти цвета над человеческим разумом.

Шестая глава второго тома содержит анализ природы готической архитектуры, собственно так называемой, и показывает, что по своей внешней форме она в точности соответствует абстрактным законам структуры и красоты, исследованным в первом томе. Седьмая и восьмая главы второго тома иллюстрируют природу готической архитектуры на различных венецианских примерах. В первой главе третьего тома исследуются причины и способы искажения готической архитектуры; во второй главе определяется природа языческой архитектуры, пришедшей ей на смену; в третьей главе показывается связь этой языческой архитектуры с различными складами ума, которые привели к уничтожению венецианской нации; а в четвертой главе указываются

опасные тенденции в современном сознании, на которые указывает практика такой архитектуры.

Таково намерение предыдущих страниц, которое, я надеюсь, больше не вызовет сомнений или ошибок. Что касается способа его выполнения, то, хотя я надеюсь в ходе других исследований многое добавить к разъяснению спорных моментов, я не считаю необходимым извиняться за несовершенное обращение с предметом, который труд долгой жизни, если бы я был в состоянии посвятить ему время, все равно оставил бы несовершенным.

IV.

ВЕНЕЦИАНСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.

Я постарался сделать следующий указатель как можно более полезным для путешественника, указав только те объекты, которые действительно заслуживают его изучения. Интерес путешественника, возбуждаемый до странной силы свежестью каждого впечатления и углубляемый святостью очарования ассоциации, которое долгое знакомство с любой сценой слишком фатально стирает,⁷¹ слишком ценен, чтобы его бездумно растрачивать; и поскольку физически невозможно увидеть и понять больше, чем определенное количество произведений искусства за данное время, внимание, уделяемое второсортным произведениям в таком городе, как Венеция, не просто теряется, но и фактически наносит вред, притупляя интерес и путаясь в памяти относительно тех произведений искусства, которые были созданы в Венеции. наслаждаться которым - долг, а забывать — позор. Читателю не нужно опасаться, что его введут в заблуждение какие-либо упущения; ибо я добросовестно указал на каждый характерный пример, даже на стили, которые мне не нравятся, и ссылаясь на Лазари во всех случаях, когда мои собственные сведения не соответствовали действительности; но если он хоть в какой-то мере готов доверять мне, я бы порекомендовал ему, если он любит живопись, обратить свое основное внимание, на работы Тинторете, Поля Веронезе и Джона Беллини; конечно, не пренебрегая Тицианом, но помня, что Тициана можно хорошо и досконально изучить практически в любой крупной европейской галерее, в то время как О Тинторете и Беллини можно судить *только* в Венеции, а Пауль Веронезе, хотя и великолепно представлен двумя великими картинами в Лувре и многими другими по всей Европе, все же не может быть оценен в полной мере, пока его не увидят играющим среди фантастических шахматных фигур венецианских потолков.

Я снабдил несколько обширными заметками о картинах Тинторета, потому что они сильно повреждены, их трудно читать и ими совершенно пренебрегают другие авторы, пишущие об искусстве. Я не могу выразить изумление и возмущение, которые я испытал, обнаружив в справочнике Куглера ничтожный ченаколо, написанный, вероятно, за пару часов для пары цехинов для монахов Святого Тровазо, цитируемый как характеристика этого мастера; точно так же, как глупые читатели цитируют отдельные строфы Питера Белла или "Мальчика-идиота" как характеристику Вордсворта. Наконец, просим читателя обратить внимание, что даты, присвоенные различным зданиям, указанным в нижеследующем указателе, почти без

исключения являются предположительными; иными словами, основаны исключительно на внутренних свидетельствах, часть которых приведена в Последнем Приложении. Поэтому вполне вероятно, что здесь и там, в особых случаях, дальнейшее расследование может доказать, что я был обманут; но такие случайные ошибки не имеют ни малейшего значения по отношению к общим выводам предыдущих страниц, которые, как будет установлено, покоятся на слишком широкой основе, чтобы их нарушать.

А

Accademia delle Belle Arti. Обратите внимание на два барельефа святого Леонарда и Святого Христофора, особенно примечательных своей грубой резьбой, выполненной в столь поздний срок, как 1377 год; но ниши, под которыми они стоят, необычны своими изогнутыми фронтонами и маленькими крестами внутри кругов, заполняющих их выступы. Путешественник, как правило, слишком сильно поражен великой картиной Тициана “Успение”, чтобы быть в состоянии обратить должное внимание на другие работы в этой галерее. Пусть он, однако, спросит себя откровенно, насколько его восхищение зависит просто от того, что картина больше любой другой в комнате и на ней яркие красные и синие тона: пусть он будет уверен, что картина на самом деле ничуть не лучше из-за того, что она большая или безвкусного цвета; и тогда он будет более расположен приложить усилия, необходимые для того, чтобы раскрыть достоинства более глубоких и торжественных работ Беллини и Тинторет. Одна из самых замечательных работ во всей галерее - “Смерть Авеля” Тинторете, слева от “Успения”; “Адам и Ева”, справа от нее, едва ли уступает; и обе являются более характерными образцами творчества мастера и во многих отношениях лучшими картинами, чем хваленое “Чудо святого Марка”. Все работы Беллини в этом зале представляют огромную красоту и интерес. В большом зале, где находится “Сретение Пресвятой Богородицы” Тициана, путешественнику следует внимательно изучить все картины Виттора Карпаччо и Джентиле Беллини, изображающие сцены древней Венеции; они полны интересной архитектуры и костюмов. “Агония в саду” Марко Басаити - прекрасный пример религиозной школы. Все тинтореты в этом зале второсортные, но большинство веронезе хороши, а крупные - великолепны.

Алига. Увидеть Джорджио.

Альвизе, церковь Св. Я никогда не был в этой церкви, но Лазари датирует ее интерьер 1388 годом, и, возможно, стоит взглянуть на нее, если у путешественника будет время.

Андреа, церковь Святого Колодца, стоит посетить из-за особого сладостного и меланхоличного эффекта ее маленького, поросшего травой кампо, выходящего на лагуну и Альпы. Скульптура над дверью “Святой Петр, идущий по воде” - причудливое произведение эпохи Возрождения. Обратите внимание на далекий скалистый пейзаж и весло существующей гондолы, плывущей рядом с лодкой Святого Андрея. Церковь позднеготического периода, сильно разрушенная, но все еще живописная. Боковые окна украшены резными трилистниками и сохранились для своего времени.

Анджели, церковь Дельгли, на Мурано. Скульптура “Благовещение” над входными воротами изящна. Исследуя Мурано, стоит проплыть до сих пор по большому каналу, чтобы увидеть вход в лагуну.

Антонино, церковь Св. Неважны.

Аполлинар, церковь Св. Неважны.

Апостоли, церковь. Снаружи - ничто. Говорят, что внутри есть картина Веронезе “Падение Манны Небесной”. Я его не видел, но, если это важно, путешественнику следует внимательно сравнить его с портретом Тинторете в Скуоле Сан-Рокко и Сан-Джорджо Маджоре.

Апостоли, дворец по адресу, [II. 253](#), на Большом канале, недалеко от Риальто, напротив фруктового рынка. Важнейший переходный дворец. Его скульптура на первом этаже особенно богата и любопытна; я думаю, венецианская, в подражание византийской. Здание Sea story и первый этаж относятся к первой половине тринадцатого века, остальное современное. Обратите внимание, что от здания Sea story сохранилось только одно крыло, другая половина была модернизирована. Путешественник должен приземлиться, чтобы посмотреть на заглавную букву, нарисованную на [табличке II](#). тома. III. рис. 7.

Арсенал. Его ворота представляют собой удивительно живописный образец ренессансного мастерства, с восхитительно четкой и выразительной орнаментальной скульптурой; во многих деталях они напоминают одни из лучших византийских работ. Греческие львы перед ним, как мне кажется, заслуживают большей похвалы, чем они получили; хотя они неуклюже балансируют между традиционным и имитационным изображением, не обладая ни строгостью, присущей одному, ни правдивостью, необходимой для другого.

В

Бадоеер, Палаццо, на Кампо Сан-Джованни-ин-Брагола. Великолепный образец готики четырнадцатого века, около 1310-1320 годов, расположенный перед герцогским дворцом и демонстрирующий красивые ряды окон пятого порядка с фрагментами оригинальных балконов и обычным боковым окном, большим, чем любое из остальных. В центре аркады на втором этаже находится инкрустированный орнамент, изображенный на [листе VIII](#). Том I. Фресковая роспись на стенах относится к более позднему времени; и я полагаю, что головки, образующие навершия, также были вставлены позже, поскольку первоначальные окна были чисто пятого порядка.

Здание превратилось в руины, в нем обитали представители самых низших слоев общества; на первом этаже, когда я в последний раз был в Венеции, жила прачка.

Баффо, Палаццо на Кампо Святого Маурицио. Самый распространенный образец позднего Возрождения. На нем все еще сохранилось несколько оливковых листьев и остатки двух фигур с фресок Пауля Веронезе, которыми он когда-то был украшен.

Balbi, Palazzo, in Volta di Canal. Не имеет значения.

Барбаригго, палаццо на Гранд-канале, рядом с Домом Пизани. Поздний Ренессанс; заметен только как дом, в котором некоторым из лучших картин Тициана позволили испортиться из-за сырости, и из которого они затем были проданы российскому императору.

Барбаро, Палаццо на Гранд-канале, рядом с Палаццо Кавалли. Эти два здания образуют главные объекты на переднем плане картины, которую почти каждый художник запечатлевает на своем первом переходе по Большому каналу, церковь Салюта образует наиболее изящную

дистанцию. Ни то, ни другое, однако, не представляет особой ценности, за исключением общего эффекта; но Барбаро лучший, и остроконечная аркада в его боковой стене, видимая со стороны узкого канала между ним и Кавалли, выполнена в хорошей готике, в стиле раннего четырнадцатого века.

Барнаба, церковь св. Неважны.

Бартоломео, церковь св. Я не пошел смотреть на работы Себастьяна дель Пьомбо, которые там содержатся, полностью соглашаясь с заявлением М. Лазари о том, что они были “*Barbaramente sfigurati da mani imperite, che pretendevano ristaurarli*”. В противном случае церковь не имеет никакого значения.

Бассо, церковь Св. Неважны.

Баттаджиа, Палаццо на Гранд-канале. Не имеет значения.

Veccherie. Увидеть Кверини.

Бембо, Палаццо, на Гранд-канале, рядом с Домом Манин. Благородное готическое здание, построенное примерно в 1350-1380 годах, которое до того, как современные венецианцы покрасили его в два самых ценных цвета Тинторета - Бьянко и Неро, побелив сверху и превратив в угольный склад внизу, должно быть, было одним из самых благородных на всем Большом канале. Он по-прежнему образует красивую группу с Риальто, у его причала обычно стоят на якоре крупные суда. Я полагаю, что его морская история и антресоль датированы раньше, чем остальные; двери первого - византийские (см. Выше, последнее приложение, в разделе “Косяки”); а над антресолями находится красивый византийский карниз, встроенный в стену и хорошо гармонирующий с готической отделкой.

Бембо, Палаццо, на улице Калле Маньо, на Кампо-де-ду-Поцци, недалеко от Арсенала. Лазари и Сельватико заметили очень интересную лестницу. Она выполнена в стиле ранней готики, около 1330 года, но ничуть не интереснее многих других аналогичных по дате постройки и дизайну. Смотрите “Контарини Порта де Ферро”, “Морозини”, “Санудо” и “Минелли”.

Бенедетто, Кампо Св. Не упустите возможность увидеть великолепный, хотя и частично разрушенный готический дворец, возвышающийся над этой маленькой площадью. Это очень поздняя готика, только переходящая в Ренессанс; уникальная для Венеции по мужественному характеру, объединенному с изысканностью зарождающегося стиля. Обратите особое внимание на кронштейны балконов, цветочные орнаменты на карнизах и арабески на углах самих балконов.

Бенедетто, церковь Св. Неважны.

Бернардо, палаццо на Гранд-канале. Очень благородное здание в стиле готики начала пятнадцатого века, основанное на герцогском дворце. Узоры на его боковых окнах одновременно богаты и необычны.

Бернардо, Палаццо в Сан-Поло. Великолепный дворец на узком канале, в части Венеции, ныне населенной только низшими слоями общества. Это довольно поздняя центральная готика,

около 1380-1400 годов, но прекраснейшего вида, и превосходная по цветовому эффекту, если смотреть сбоку. Сельватико и Лазари высоко оценивают “Столицу внутреннего двора” за ее “foglie d'acanto” (что угодно, кроме аканта), “quasi agitate de vento si attorcigliano d'intorno alla campana, concetto non indegno della bell'epoca greca”! Означает ли это “эпока Бисантина”? Капитель - это просто перевод на готическую скульптуру византийских скульптур собора Святого Марка и Фонда Турки (см. [Таблицу VIII](#). Том I. рис. 14), и намного уступает ни тому, ни другому. Но в целом, я думаю, что после дворца герцогов это самое благородное здание в Венеции.

Брента, Берега Р., [I. 354](#). Виллы на, [I. 354](#).

Businello, Casa, [II. 391](#).

Византийские дворцы в целом, [II. 118](#).

С

Камерленги, дворец, рядом с Риальто. Изящное произведение раннего Возрождения (1525), переходящее в римский Ренессанс. Его детали уступают большинству работ школы.

“Камерленги”, правильно “Камерленги коммуны”, были тремя должностными лицами или министрами, которые заботились об управлении государственными расходами.

Cancellaria, [II. 293](#).

Канчано, церковь Св. Неважны.

Каппелло, Палаццо, в Сент-Апонале. Не представляет интереса. Некоторые говорят, что Бьянка Каппелло сбежала из него; но традиция, похоже, колеблется в зависимости от различных домов, принадлежащих ее семье.

Карита, церковь. Когда-то интересная готическая церковь четырнадцатого века, недавно разрушенная и используемая для некоторых обычных важных целей современных итальянцев. Об эффекте его древнего фасада можно частично догадаться по картинам Каналетто, но только догадываться; Каналетто в передаче деталей можно доверять меньше, чем самому грубому и невежественному художнику XIII века.

Кармини, церковь. Интереснейшая церковь работы конца тринадцатого века, но сильно измененная и обезображенная. Его неф, в котором сохранились ранние колонны и капители чисто усеченной формы, очень изящен по сути; его боковое крыльцо причудливое и красивое, украшенное византийскими круглыми скульптурами (центральная из которых приведена в томе II. [Лист XI](#). илл. 5) и опирается на два древка, капители которых являются самыми архаичными примерами формы чистой Розы, которые я знаю в Венеции.

Справа при входе над первым алтарем находится великолепная картина “Обрезание Христа”. Я не знаю пожилой головы ни более красивой, ни более живописного вида, чем у верховного жреца. Монастырь полон примечательных гробниц, почти все датированные; одна из них пятнадцатого века, слева при входе, интересна цветом, все еще сохранившимся на листьях и цветах ее скульптурных роз.

Кассано, церковь Св. Эту церковь ни в коем случае нельзя пропустить, так как в ней находятся три Тинторета, один из которых, “Распятие”, является одним из лучших в Европе. В самом здании нет ничего заслуживающего внимания, за исключением косяка древней двери (сохранившейся в зданиях эпохи Возрождения и обращенной к каналу), который был приведен среди примеров византийских косяков; и поэтому путешественник может посвятить все свое внимание трем картинам в алтаре.

1. *Распятие*. (Слева от главного алтаря.) Приятно видеть, что о снимке позаботились, причем при ярком, хотя и не очень хорошем освещении, так что те его части, которые вообще видны, видны хорошо. Она также находится в лучшем состоянии, чем большинство картин в галереях, и наиболее примечательна своей новой и странной трактовкой предмета. Кажется, что он был написан скорее для собственного удовольствия художника, чем в результате какой-либо тщательной попытки композиции; горизонт такой низкий, что зрителю должно казаться, что он лежит, вытянувшись во весь рост, на траве, или, скорее, среди ежевики и пышных сорняков, из которых полностью состоит передний план. Среди них - бесшовное одеяние Христа, упавшее к подножию креста; разросшийся шиповник и дикие травы, разбросанные тут и там по его складкам насыщенного, но бледно-малинового цвета. Позади них и сквозь них видны головы отряда римских солдат, поднятые к небу; а над ними их копья и алебарды образуют тонкий лес на фоне горизонтальных облаков. Три креста помещены в крайнем правом углу картины, а ее центр занимают палачи, один из которых, стоя на лестнице, получает от другого сразу губку и табличку с буквами INRI. Мадонна и Святой Иоанн находятся в крайнем левом углу, великолепно раскрашенные, как и все остальные, но довольно второстепенные. На самом деле, весь ум художника, кажется, был направлен на то, чтобы сделать главных героев вспомогательными, а аксессуары - главными. Сначала мы смотрим на траву, затем на алую мантию, затем на скопление далеких копий, затем на небо и, наконец, на крест. Как цветное произведение, картина отличается крайней скромностью. Ни в одной части нет ни одного очень насыщенного или яркого оттенка, и все же цвет восхитителен повсюду; ни малейшего его оттенка, но он восхитителен. Стоит также отметить, и особенно потому, что, поскольку эта картина находится в свежем виде, мы уверены в одном факте: как почти все другие великие колористы, Тинторет боялся светло-зеленого в своей растительности. Он часто использует темно-синюю зелень в своих тенистых деревьях, но здесь, где трава находится на ярком свете, она вся окрашена в различные оттенки сдержанного коричневого, особенно там, где она пересекает малиновую мантию. Обращение с целым выполнено в его самой благородной манере; и я считаю, что картина в целом совершенно бесценна. Я полагаю, что ее почистили несколько лет назад, но она не пострадала или, по крайней мере, пострадала настолько мало, насколько это возможно для картины, которая подвергалась какой-либо очистке вообще.

2. *Воскресение*. (Над главным алтарем.) Нижняя часть этой картины полностью скрыта миниатюрным храмом высотой около пяти футов, расположенным на вершине алтаря; конечно, Тинторет не ожидал такого оскорбления, поскольку, поднявшись по ступенькам и окинув взглядом упомянутый храм, можно увидеть, что нижние фигуры картины выполнены с наибольшим трудом. Странно, что художник, казалось, никогда не был способен постичь этот предмет с какой-либо силой, и в настоящей работе ему удивительно мешают различные типы и условности. Это картина, изображающая не Воскресение, а римско-католических святых, *думающих* о Воскресении. С одной стороны гробницы изображен епископ в полном облачении,

с другой - святая женщина, я не знаю, кто; под ней ангел, играющий на органе, и херувим, дующий в него; и другие херувимы, летающие по небу с цветами; вся концепция представляет собой нагромождение ренессансных нелепостей. Более того, она сильно раскрашена, перерисована и чрезмерно отделана, а формы херувимов крайне тяжелы и вульгарны. Я не могу отделаться от мысли, что картина была восстановлена тем или иным способом, но в некоторых ее частях по-прежнему ощущается огромная сила. Если это действительно нетронутый Тинторет, то это в высшей степени любопытный пример неудачи из-за чрезмерной работы над предметом, на который его ум не обращал внимания: цвет горячий и резкий, и ощущается он еще болезненнее из-за его противоположности величественной прохладе и целомудрию "Распятия". Лицо ангела, играющего на органе, очень проработано; то же самое относится и к летающим херувимам.

3. *Сошествие в Ад*. (С правой стороны от главного алтаря.) Сильно пострадавший и почти не заслуживающий сожаления. Я никогда не был так озадачен ни одной картиной, картина повсюду небрежная, а в некоторых местах совершенно плохая, и все же не похожа на современные работы; однако главная фигура Евы либо была переделана, либо вообще является работой ученого, как, я подозреваю, и большая часть остальной картины. Похоже, что Тинторет набросал его, когда был болен, оставил для работы плохому ученому, а затем закончил в спешке; но он, несомненно, имел к этому какое-то отношение; вряд ли кто-то другой отказался бы от любой помощи от обычной призрачной компании, которой обычные художники заполняют сцену. Бронзино, например, изображает на своем холсте всевозможных монстров, каких только может изобрести его вялое воображение. Тинторет признает только несколько изможденного Адама, грациозную Еву, двух или трех венецианцев в придворных одеждах, видимых среди дыма, и сатану, представленного в виде красивого юноши, узнаваемого только по когтям на ногах. Картина темная и испорченная, но я почти уверен, что в ней нет ни демонов, ни призраков. Это вполне соответствует капризу мастера, но значительно снижает интерес к произведению, в других отношениях неудовлетворительному. Возможно, когда-то было что-то впечатляющее в падающих лучах наверху пещеры, а также в странной траве, растущей на дне, на адский характер которой указывает то, что все они переплетены вместе; но так мало из этих частей можно увидеть, что не стоит тратить время на работу, безусловно недостойную мастера, и большую часть которой он, вероятно, никогда не видел.

В Каттарине, церкви Святой, как говорят, находится *шедевр* Пауля Веронезе "Свадьба святой Екатерины". Я этого не видел.

Кавалли, Палаццо напротив Академии художеств. Внушительное здание на Гранд-канале, выполненное в стиле ренессансной готики, но не имеющее особых достоинств в деталях; эффект его ажурности в последнее время был разрушен современными наружными жалюзи. Его балконы хороши, в стиле поздней готики. Посмотрите "Барбаро".

Кавалли, Палаццо, рядом с Домом Гримани (или Почтой), но на другой стороне узкого канала. Хорошая готика, основанная на герцогском дворце, около 1380 года. Капители первого этажа удивительно богаты глубокими вырезами на шейках. Гребни, головы морских коньков, вставленные между окнами, кажутся более поздними, но в своем роде очень изящными.

Чиконья, Палаццо в Сан-Себастьяно, [II. 265](#).

Клементе, церковь Св. На острове к югу от Венеции, с которого открывается необычайно красивый вид на город. Смотри “Скальци”.

Контарини Порта ди Ферро, палаццо, рядом с церковью Святых Иоанна и Павла, названное так из-за красивой металлической отделки на двери, которая некоторое время назад была снята владельцем и продана. Мистер Родон Браун спас некоторые украшения из рук кузнеца, который купил их за старое железо. Входная часть двери представляет собой очень интересную каменную арку начала тринадцатого века, уже нарисованную в моем фолианте. Во внутреннем дворе находится прекрасный остаток лестницы с частью балкона наверху, датируемый примерно 1350 годом и являющийся одним из самых богато и тщательно выполненных в Венеции. Дворец, судя по этим остаткам (все, что сейчас от него осталось, за исключением единственного ажурного окна того же времени на повороте лестницы), должно быть, когда-то был одним из самых великолепных в Венеции.

Контарини (delle Figure), Палаццо на Большом канале, III. 17.

Контарини дай Скрин-ни, Палаццо на Гранд-канале. Готическое здание, основанное на герцогском дворце. Две статуи эпохи Возрождения в нишах по бокам дали ему название.

Контарини Фазан, Палаццо на Большом канале, II. 244. Самое богатое произведение домашней готики пятнадцатого века в Венеции, но примечательное скорее богатством, чем совершенством дизайна. Однако в одном отношении она заслуживает того, чтобы к ней отнеслись со вниманием, поскольку показывает, сколько красоты и достоинства может быть придано очень маленькому и неважному жилому дому готической скульптурой. В английских отчетах об иностранных зданиях появились нелепые критические замечания в его адрес, возражающие против него на том основании, что он “непропорциональн”; простой факт заключается в том, что в этой части канала не было места для дома пошире, и что его строитель сделал его комнаты настолько удобными, насколько мог, а окна и балконы - удобных размеров для тех, кто мог видеть сквозь них и стоять на них, и оставил “пропорции” снаружи, чтобы они сами заботились о себе; что, действительно, они сделали в достаточной степени; ибо, хотя дом таким образом честно признает свою миниатюрность, это не так. тем не менее, это одно из главных украшений самого благородного участка Большого канала, и если бы оно было разрушено, то понесло бы почти такую же потерю, как и сама церковь Ла Салют.

Контарини, палаццо в Сан-Лука. Не имеет значения.

Угол делла Ка'гранде, Палаццо, на Большом канале. Одно из самых худших и холодных зданий центрального Ренессанса, оно имеет грандиозные масштабы и является заметным объектом, возвышающимся над крышами соседних домов в различных аспектах входа в Гранд-канал и в общем виде Венеции с Сан-Клементе.

Угол делла Реджина, палаццо. Здание позднего ренессанса, не представляющее ни ценности, ни интереса.

Угол Мочениго, Палаццо, на улице Сан-Поло. Не представляет интереса.

Угол Спинелли, Палаццо, на Гранд-канале. Изящный и интересный образец раннего Возрождения, примечательный своими красивыми круглыми балконами.

Угол, Ракколта. Я должен отослать читателя к Путеводителю М. Лазари для ознакомления с этой коллекцией, которую, однако, следует посетить только в том случае, если путешественник не стеснен во времени.

D

Дандоло, Палаццо, на Большом канале. Между домами Лоредан и Бембо находится ряд современных зданий, некоторые из которых, как я полагаю, занимают место дворца, в котором когда-то жил дож Генри Дандоло. Фрагменты ранней архитектуры византийской школы до сих пор можно проследить во многих местах среди их фундаментов, и две двери в фундаменте самого дома Бембо принадлежат к той же группе. Однако на этом месте есть только один существующий дворец, представляющий какую-либо ценность, очень маленький, но богатый готический дворец, построенный примерно в 1300 году, с двумя группами окон четвертого порядка на втором и третьем этажах и несколькими круглыми византийскими лепными украшениями, встроенными в него сверху. Сообщается, что он до сих пор принадлежал семье Дандоло и должен быть тщательно сохранен, поскольку это один из самых интересных и древних готических дворцов, которые еще сохранились.

Danieli, Albergo. Увидеть Нани.

Da Ponte, Palazzo. Не представляет интереса.

Dario, Palazzo, [I. 370](#); [III. 211](#).

Догана-ди-Маре, на пересечении Большого канала и Джудекки. Варварское здание времен гротескного Возрождения (1676), представляющее интерес только своим расположением. Статуя Фортуны, образующая флюгер, возвышающийся над миром, в равной степени характерна для тщеславия того времени, а также для надежд и принципов последних дней Венеции.

Донато, церковь святого в Мурано, [II. 31](#).

Дона, Палаццо, на Большом канале. Я полагаю, что дворец, описанный под этим названием в двенадцатом веке М. Лазари, - это то, что я назвал Плетеным домом, [II. 132](#), [392](#).

D'Oro Casa. Благородное нагромождение очень причудливой готики, когда-то великолепное по общему эффекту, но теперь разрушенное реставрацией. Я видел прекрасные плиты красного мрамора, которые составляли основания его балконов и были вырезаны в виде благородных спиральных лепных элементов странных сечений глубиной в полфута, разбитых вдребезги, когда я был в Венеции в последний раз; его великолепная внутренняя лестница, безусловно, самый интересный готический памятник подобного рода в Венеции, была унесена кусок за куском и продана как ненужный мрамор два года назад. Из того, что осталось, самыми красивыми фрагментами являются или были, когда я видел их в последний раз, капители окон верхнего этажа, самая великолепная скульптура четырнадцатого века. Фантастические узоры на окнах, я думаю, появились позже; но остальная архитектура этого дворца необычна, и я не могу рискнуть высказать какое-либо определенное мнение относительно нее. Части его лепнины имеют вполне византийский характер, но в чем-то напоминают имитации.

Герцогский дворец, I. 29; история, II. 282 и т.д.; III. 199; план и разрез, II. 282, 283; описание, II. 304 и т.д.; серия его капителей, II. 332 и т.д.; шпангоуты, I. 299, 415; валы, I. 413; узоры, производные от из Фрари, II. 234; углы, II. 239; главный балкон, II. 245; основание, III. 212; Фасад Рио, III. 25; картины в, II. 372. Множество работ различных мастеров, покрывающих стены этого дворца, настолько велико, что путешественник, как правило, просто утомлен и сбит с толку ими. Ему лучше отказаться от всякого внимания, за исключением следующих работ:

1. *Рай*, автор Тинторет; в конце зала Большого Совета. Я обнаружил, что невозможно сосчитать количество фигур на этой картине, группировка которых настолько запутанна, что в верхней части нелегко отличить одну фигуру от другой; но я насчитал 150 важных фигур только в одной ее половине; так что, поскольку их почти столько же в подчиненном положении, общее число не может быть меньше 500. Я полагаю, что в целом это *шедевр* Тинторета, хотя он настолько огромен, что никто не дает себе труда прочесть его, и поэтому ему отдают предпочтение менее замечательные картинки. Сам я не имел возможности изучить ничего, кроме нескольких фрагментов, все они выполнены в его лучшей манере; но непосвященному наблюдателю может быть полезно указать ему, что вся композиция разделена на концентрические зоны, расположенные одна над другой наподобие купола, вокруг фигур Христа и Мадонны в центральной и самой высокой точке: обе эти фигуры чрезвычайно величественны и красивы. Между каждой зоной или поясом ближайших фигур видны белые небесные дали, наполненные парящими духами. В целом картина прекрасно сохранилась и является самой ценной вещью, которой обладает Венеция. Она недолго будет владеть им, поскольку венецианские академики, находя его чрезвычайно непохожим на их собственные работы, заявляют, что ему недостает гармонии, и собираются подретушировать его в соответствии со своими представлениями о совершенстве.

2. *Осада Зары*; первая фотография справа при входе в Зал Скрутиньо. Это простая боевая фигура, в которой фигуры, как и стрелки, расставлены по счету. В этой вещи столько достоинств и столько изобретательности, что вполне возможно, что эскиз для нее сделал Тинторет; но, если он вообще был выполнен им, он сделал это просто в духе художника-вывески, идущего навстречу пожеланиям амбициозного домовладельца. Похоже, ему было приказано представить все события битвы сразу; и он чувствовал, что при условии, что он даст достаточно людей, стрел и кораблей, его наниматели будут полностью удовлетворены. Картина получилась огромной, примерно тридцать футов на пятнадцать.

В этих двух залах хранитель укажет на различные другие картины, заслуживающие внимания, но они интересны только с исторической точки зрения, а не с художественной. Работы Поля Веронезе на потолке были перекрашены, а остальные картины на стенах написаны второсортными людьми. Путешественник должен раз и навсегда предостеречься от того, чтобы ошибочно принимать работы Доменико Робусти (Domenico Tintoretto), очень несчастного художника, за работы его знаменитого отца Якопо.

3. *"Дож Гримани, преклоняющий колени перед Верой"* кисти Тициана; в зале кватро Порте. Заслуживает пристального внимания, как один из самых ярких примеров бесчувственности Тициана и грубости концепции. (См. выше, том I. стр. 12.) Однако как произведение простого искусства оно представляет огромную ценность. Путешественник, привыкший высмеивать нечеткость осязания Тернера, должен внимательно изучить способ изображения Венеции вдалеке в нижней части этой картины.

4. *Фрески на крыше Sala delle quattro Porte*, работы Тинторета. Некогда великолепное, не поддающееся описанию, ныне - просто развалины (штукатурка осыпается крупными хлопьями), но все же заслуживающее самого серьезного изучения.

5. *Христос, снятый с Креста* Тинторетом; в верхнем конце Зала деи Прегади. Одна из самых интересных мифических картин Венеции, два дожа изображены рядом с телом Христа, и самая благородная картина; выполнена, однако, для лучшего эффекта на расстоянии, и лучше всего видна с конца зала.

6. *Венеция, морская королева*, Тинторет. Центральное отделение на потолке в зале деи Прегади. Примечателен размахом своих обширных зеленых зарослей и смелым характером всей своей концепции, хотя она дикая и беспечная и во многих отношениях недостойна хозяина. Обратите внимание на то, как он использовал фантастические формы морских водорослей, в связи с тем, что было сказано выше (III. 158), относительно его любви к гротеску.

7. *Дож Лоредано в молитве к Пресвятой Деве*, Тинторет; в той же комнате. Болезненное и бледное по цвету, но грандиозное произведение; однако его следует изучать скорее ради того, чтобы увидеть, что великий человек делает “по заказу”, когда ему надоедает то, что от него требуется, чем ради его собственных достоинств.

8. *Святой Георгий и принцесса*. Насколько я знаю, кроме “Рая”, во дворце дожей есть только шесть картин, которые Тинторет тщательно написал, и все они чрезвычайно прекрасны: наиболее законченные из них находятся в Антиколледж; но наиболее величественными и характерными для мастера являются две продолговатые картины, выполненные для заполнения стеновых панелей в Антикьезетте; эти две, каждая, я полагаю, примерно восемь футов на шесть, выполнены в его самой спокойной и благородной манере. В них чрезмерно мало цвета, преобладающим тоном является серовато-коричневый, контрастирующий с серым, черным и очень теплым красновато-коричневым. Они тонко раскрашены, идеально подобраны по тону и совершенно нетронуты. Первая из них - “St. Джордж и Дракон”, тема рассматривается по-новому и любопытно. Главная фигура - принцесса, которая сидит верхом на шее дракона, держа его за уздечку из шелковой ленты; Святой Георгий стоит над ней и позади нее, держа руки над ее головой, как бы благословляя ее или успокаивая дракона небесной силой; а справа стоит монах, серьезно взирая на происходящее. В драконе нет ни выражения, ни жизни, хотя белые вспышки в его глазах очень ужасны; но в целом картина совершенно типична; и принцесса не столько изображена верхом на драконе, сколько, как предполагается, изображена Святым Георгием в позе совершенной победы над своим главным врагом. На ней пышное богатое платье тускло-красного цвета, но ее фигура несколько некрасива. Святой Георгий в серых доспехах и серой драпировке, у него красивое лицо; его фигура совершенно темная на фоне далекого неба. Во дворце Манфрини есть этюд для этой картины.

9. *Святой Андрей и святой Иероним*. На этом, сопутствующем изображении, еще меньше красок, чем на противоположном. Почти все коричневое и серое; фиговые и оливковые листья коричневые, лица коричневые, платья коричневые, а Святой Андрей держит большой коричневый крест. Нет ничего, что можно было бы назвать цветом, кроме серого неба, которое местами немного приближается к голубому, и единственного грязно-кирпично-красного пятна на одежде Святого Иеронима; и все же величие Тинторета едва ли когда-либо проявляется больше, чем в использовании таких сдержанных оттенков. Я бы предпочел, чтобы эти две маленькие коричневые картинки и две другие в Академии были также идеально коричневыми

по общему тону — "Каин и Авель" и "Адам и Ева", — чем все остальные маленькие картины в Венеции, вместе взятые, которые он написал яркими красками для алтаря; но я никогда не видел двух картин, которые так близко подходили к гризайлю, как эти, и все же были восхитительными по цвету. Я не знаю, прав ли я, называя одного из святых святым Андреем. Он стоит, держа в руках большой прямой деревянный крест на фоне неба. Святой Иероним полулежит у его ног, прислонившись к скале, над которой раскинулись великолепные фиговые листья и оливковые ветви; каждая их линия изучена с величайшей тщательностью, и в то же время отлита с совершенной свободой.

10. *Вакх и Ариадна*. Самая красивая из четырех тщательных картин Тинторета, которые занимают ракурсы Антиколлежио. Когда-то это была одна из самых благородных картин в мире, но теперь она безнадежно выцвела из-за того, что на нее весь день падали солнечные лучи. Рисунок листьев вокруг головы Вакха и парящая грация женской фигуры над ним, однако, всегда будут вызывать интерес к этой картине, если только ее не перекрасить.

Остальные три Тинторета в этом зале выполнены тщательно и изящно, но намного уступают "Вакху"; а "Вулкан и Циклоп" - на редкость скучное и вульгарное исследование распространенных моделей.

11. *Европа*, Пол Веронезе: в той же комнате. Одна из очень немногих картин, которая обладает высокой репутацией и заслуживает ее.

12. *"Венеция на троне"* Пауля Веронезе; на крыше того же зала. Одно из самых величественных произведений откровенного колорита во дворце герцогов.

13. *Венеция и дождь Себастьян Веньер*; в верхнем конце Зала Коллегио. Непревзойденный Пол Веронезе, гораздо лучше даже, чем "Европа".

14. *"Женитьба святой Екатерины"* кисти Тинторета; в той же комнате. Картина неполноценная, но фигура Святой Екатерины довольно изысканна. Обратите внимание, как покрывало ниспадает на ее фигуру, просвечивая сквозь него небо, подобно альпийскому каскаду, ниспадающему с мраморной скалы.

На стенах этой комнаты висят еще три Тинторета, но все они уступают по качеству, хотя и полны силы. Обратите особое внимание на изображение крыльев льва и цветного ковра в том, что ближе к трону, на котором изображен дождь Альвизе Мочениго, поклоняющийся Искупителю.

Крыша полностью принадлежит Паулю Веронезе, и путешественник, который действительно любит живопись, должен получить разрешение приходить в эту комнату, когда пожелает; и проводить здесь солнечные летние утра снова и снова, время от времени забредая в Антиколледж и Сала деи Прегади и возвращаясь отдохнуть под крыльями лежащего льва у ног "Мочениго". Иначе он не смог бы так глубоко проникнуть в сердце Венеции.

Е

Эмо, Палаццо на Гранд-канале. Не представляет интереса.

Эриццо, Палаццо, рядом с Арсеналом, [II. 262](#).

Эриццо, Палаццо, на Большом канале, почти напротив Фонда Турки. Готический дворец с единым рядом окон, выполненных в герцогском стиле, и смелыми капителями. О нем упоминалось выше в разделе "Ажурные решетки".

Эуфемия, церковь Св. Маленькая и разрушенная, но очень любопытная раннеготическая церковь в Джудекке. Не стоит посещать, если только путешественник серьезно не интересуется архитектурой.

Europa, Albergo, all'. Когда-то дворец Джустиниани. Хорошая готика, около 1400 года, но сильно измененная.

Evangelisti, Casa degli, [II. 265](#).

XII.



СТОЛИЦЫ ФОНДАКО-ДЕ-ТУРКИ.

F

Facanon, Palazzo (alla Fava). Прекрасный образец готики пятнадцатого века, основанный на герцогском дворце.

Фальер, Палаццо, в Апостоли. Выше, [II. 253](#).

Фантино, церковь Святого, как говорят, содержит Джона Беллини, в остальном не имеет значения.

Фарсетти, Палаццо на Большом канале, [II. 124](#), [393](#).

Фава, церковь Св. Неважны.

В Феличе, церкви Святого Саида, хранится Тинторет, который, как я предполагаю, судя по описанию Лазари, должен быть очень красивым, если его не трогать, - святой Деметрий с оружием в руках и один из членов семьи Гизи в молитве. В противном случае церковь не имеет никакого значения.

Ферро, палаццо на Гранд-канале. Готика пятнадцатого века, очень жесткая и нехорошая.

Фланджини, палаццо на Гранд-канале. Не имеет значения.

Fondaco de' Turchi, [I. 328](#); [II. 120](#), [121](#), [236](#). На противоположную табличку, представляющую три его заглавные буквы, несколько раз ссылались.

Fondaco de' Tedeschi. Огромное и уродливое здание недалеко от Риальто, представляющее, однако, особый интерес благодаря остаткам фресок Джорджоне, которыми оно когда-то было покрыто. См. Том [II. 80](#) и [III. 23](#).

Формоза, церковь Санта-Мария, [III. 113](#), [122](#),

Фоска, церковь Святого, известная своей чрезвычайно живописной колокольной поздней готики, но не пострадавшей от реставраций, и особенно венецианской тем, что ее венчает купол вместо пирамиды, которая использовалась бы в тот же период в любом другом итальянском городе.

Фоскари, палаццо, на Большом канале. Самый благородный образец венецианской готики пятнадцатого века, основанный на герцогском дворце, но недавно отреставрированный и испорченный, полностью, за исключением каменной отделки главных окон. Однако реставрация была необходима, ибо, когда я был в Венеции в 1845 году, этот дворец представлял собой отвратительные руины; его большой зал представлял собой кучу грязи, использовавшуюся как задний двор каменщика; а его комнаты были побелены и исписаны неприличными карикатурами. С тех пор он был частично укреплен и приведен в порядок; но поскольку венецианский муниципалитет теперь передал его австрийцам для использования в качестве казарм, вероятно, вскоре он будет приведен в прежнее состояние. Некоторые говорят, что нижние дворцы сбоку от этого здания принадлежали младшему Фоскари. Смотрите "Джустиниани".

Франческо делла Винья, церковь Святого Основания эпохи Возрождения, но ее обязательно нужно посетить, чтобы увидеть Джона Беллини в Капелле Санта. Поздняя скульптура в капелле Джустиниани, судя по заявлению Лазари, заслуживает тщательного изучения. Говорят, что в этой церкви также хранятся две картины Поля Веронезе.

Фрари, церковь. Основана в 1250 году и продолжалась в различные последующие периоды. Апсида и примыкающие к ней часовни являются самыми ранними частями, и их узоры были отмечены выше (II. 234) как происхождение узоров Герцогского дворца. Лучший вид на апсиду, которая является очень благородным образцом итальянской готики, открывается из дверей церкви Сан-Рокко. Двери церкви построены позже, чем любая другая ее часть, в очень сложной готике эпохи Возрождения. Интерьер выполнен в хорошей готике, но не интересен, за исключением памятников архитектуры. Из них в тексте этого тома отмечены следующие:

У Дуччо дельи Альберти, на страницах 74, 80; у неизвестного рыцаря, напротив у Дуччо, III. 74; у Франческо Фоскари, III. 84; у Джованни Пезаро, 91; у Якопо Пезаро, 92.

Помимо этих гробниц, путешественнику следует обратить особое внимание на гробницу Пьетро Бернардо, первоклассный образец работы эпохи Возрождения; ничто не может быть более отвратительным или бессмысленным по общему замыслу или более прекрасным по исполнению. Обратите особое внимание на грифонов, застывших в восхищении букетами внизу. Фрукты и цветы, которые привлекают внимание грифонов, вполне могут привлечь и внимание путешественника; нет ничего прекраснее в своем роде. Нельзя пропустить "Гробницу Кановы", написанную Кановой; непревзойденная в науке, невыносимая в манерности, нелепая по замыслу, ничтожная до крайности в изобретении и чувствах. Одухотворена конная статуя Паоло Савелли; памятник Беато Пасифико, любопытный образец ренессансной готики с дикими черепками (все из терракоты). В церкви есть несколько хороших работ Виварини, но ее главным живописным сокровищем является картина Джона Беллини в ризнице, самый законченный и изящный образец работы мастера в Венеции.

G

Иеремия, церковь св. Неважны.

Джезуати, церковь. Не имеет значения.

Джакомо де Лорио, церковь Святого, интереснейшая церковь начала тринадцатого века, но сильно отреставрированная. Его капители уже были отмечены как характерные для ранней готики; говорят, что в нем содержатся четыре работы Поля Веронезе, но я их не изучал. Итальянцы восхищаются кафедрой, но она совершенно бесполезна. Зеленая колонна в южном трансепте - очень благородный пример "Ювелирной шахты". Смотрите Примечание на стр. 83, том II.

Джакомо ди Риальто, церковь Св. Живописная маленькая церковь на площади Пьяцца ди Риальто. Он был тщательно отреставрирован, но колонны и капители его нефа, несомненно, относятся к одиннадцатому веку; колонны и капители его портика выполнены в хорошей центральной готике; и, несомненно, он не останется без внимания на том основании, если не на каком-либо другом, что он стоит на месте и до сих пор сохраняет название первой церкви,

когда-либо построенной на том Риальто, который сформировал ядро будущей Венеции, а впоследствии стал рынком сбыта ее торговцев.

Джоббе, церковь Св., недалеко от Кана-Реджо. Ее главный вход является прекрасным образцом скульптуры раннего Возрождения. Обратите особое внимание на прекрасное использование цветка вьюнка. Говорят, что в интерьере есть еще более красивые образцы того же периода. Монастырь, хотя и сильно разрушенный, относится к готическому периоду, и на него стоит взглянуть.

Джорджио де Греки, церковь Св. Греческая церковь. В нем нет ценных предметов искусства, но его службу стоит посетить тем, кто никогда не видел греческий ритуал.

Говорят, что в церкви Святого Джорджио де Скъявони хранится очень ценная серия картин Виктора Карпаччо. В остальном не представляет интереса.

Джорджио ин Алига (Святой Георгий в водорослях), церковь Святого Неважна сама по себе, но самый красивый вид на Венецию на закате открывается с точки, находящейся примерно в двух трети расстояния от города до острова.

Джорджо Маджоре, церковь Св. Здание, которое обязано своим интересным эффектом главным образом своему изолированному положению, поскольку оно возвышается над обширным пространством лагуны. Путешественник должен особенно обратить внимание на его фасад, свидетельствующий о том, как архитекторы эпохи центрального Возрождения (известным примером стиля которых является эта церковь) стремились привести установленные ими законы в соответствие с требованиями своего времени. Церкви требовались с проходами и клерсториями, то есть с высоким центральным нефом и нижними крыльями; и вопрос заключался в том, как совместить эту форму с колоннами одной пропорции. Благородные романские архитекторы строили этаж за этажом, как в Пизе и Лукке; но низкопробные архитекторы-палладианцы не осмеливались этого делать. Они должны были сохранить какой-то образ греческого храма; но все греческие храмы были одной высоты, низкая двускатная крыша опиралась на ряды равных колонн. Итак, строители-палладианцы сначала возвели греческий храм с пилястрами вместо опор; *и через середину его крыши, или горизонтальной балки*, то есть карниза, который внешне представлял эту балку, они возвели другой храм на пьедесталах, добавив эти варварские приделки к опорам, которые в противном случае были бы недостаточно высокими; фрагменты разделенного карниза или перекладины были оставлены между опорами, а большая дверь церкви воткнута между пьедесталами. Невозможно представить себе более грубый, более варварский, более детский по замыслу замысел, более раболопный в плагиате, более безвкусный по результату, более презренный со всех точек зрения.

Заметьте также, что когда Палладио получил свой фронтон на вершине церкви, он не знал, что с ним делать; у него и в мыслях не было украсить его, кроме как круглым отверстием посередине. (Путешественнику следует сравнить, как по конструкции, так и по убранству, церковь Реденторе с церковью Сан-Джорджо.) Темное проникновение часто является самым ценным подспорьем для здания, эффект которого зависит от цвета; поскольку углубление - единственное средство, имеющееся в распоряжении архитектора для получения определенной и яркой тени; и для этой цели в центре белого поля сбоку от портика собора Святого Марка прекрасно использовано круглое углубление, окруженное темно-коричневой мраморной лепниной. Но Палладио отказался от цвета и проделал в своем фронте круглую выемку просто потому, что у него не

хватило ума заполнить ее скульптурой. Интерьер церкви похож на большой зал для собраний и был бы недостоин минутного внимания, если бы в нем не было нескольких самых ценных картин, а именно:

1. *Сбор манны.* (По левую руку от главного алтаря.) Один из самых замечательных пейзажей Тинторете. Ручей, протекающий по гористой местности, поросшей густыми зарослями и пальмами; прихожане долгое время жили в Пустыне и гораздо больше занимались различными производствами, чем сбором манны. Одна группа занимается ковкой, другая перемалывает манну на мельнице, третья шьет обувь, одна женщина шьет платье, кто-то стирает; очевидно, главная цель Тинторета - указать на *непрерывность* снабжения небесной пищей. Другой художник заставил бы прихожан спешить собрать его и удивляться ему; Тинторет сразу заставляет нас вспомнить, что они питались им “на протяжении сорока лет”. Это большая картина, полная интереса и силы, но рассеянная по эффекту и не поражающая ничем, кроме замысловатого пейзажа.

2. *Тайная вечеря.* (Напротив первого.) Эти две картины были написаны специально для своих мест, сюжеты которых иллюстрируют жертвоприношение во время мессы. Это последнее примечательно своей полной невзрачностью в общей трактовке предмета; угощение представлено как любой большой ужин во второсортной итальянской гостинице, все фигуры сравнительно неинтересны; но нам напоминают, что предмет является священным не только из-за яркого света, исходящего от головы Христа, но и потому, что дым от лампы, которая висит над столом, превращается, поднимаясь, во множество ангелов, все выкрашенные в серый цвет дыма; и они так скрючены, что глаз сначала с трудом различает их от пара, из которого они исходят. Они сформированы, призраки лиц и прозрачных крыльев заполняют промежутки между завершенными головами. Эта идея в высшей степени характерна для мастера. Картина серьезно пострадала, но все еще демонстрирует чудеса мастерства в передаче света свечи, смешанного с полумраком; по-разному отраженные лучи и полутона тускло освещенной комнаты смешиваются с лучами фонаря и лучами от головы Христа, вспыхивают на металле и стекле на столе, и под ним, на полу, и исчезают в глубине комнаты.

3. *Мученичество различных Святых.* (Алтарная часть третьего алтаря в Южном проходе.) Картина среднего размера, а теперь очень неприятная из-за ярко-красного цвета, в который изменен цвет, образующий славу ангела вверху. Она была написана наспех и демонстрирует силу художника только в энергии фигуры палача, натягивающего лук, и в великолепной легкости, с которой другие фигуры соединяются во всевозможные дикие группы и бросают вызов вероятности. Камни и стрелы беспорядочно летают в воздухе.

4. *Коронация Девы Марии.* (Четвертый алтарь в том же приделе.) Нарисован скорее ради портретов внизу, чем ради Богородицы вверху. Хорошая картина, но несколько прирученная для Тинторете и сильно травмированная. Главная фигура, одетая в черное, все еще, однако, очень хороша.

5. *Воскресение Христа.* (В конце северного придела, в часовне рядом с хорами.) Еще одна картина, написанная главным образом ради включенных портретов и удивительно холодная по общему замыслу; ее цвет, однако, был веселым и нежным, в ней в основном использовались сиреневый, желтый и синий. Флаг, который держит в руке наш Спаситель, когда-то был таким же ярким, как парус венецианской рыбацкой лодки, но теперь все краски поблекли, и рисунок

скорее грубый, чем блестящий; это просто обломки того, чем он был, и внизу все покрыто каплями воска.

6. *Мученичество святого Стефана*. (Алтарная часть в северном трансепте.) Святой в богатом одеянии прелата, выглядящий так, словно он только что отслужил мессу, стоит на коленях на переднем плане и совершенно безмятежен. Камни летят вокруг него, как град, и земля покрыта ими так густо, как если бы это было русло реки. Но посреди них, по правую руку от святого, лежит книга, смятая, но открытая, на ней лежат два или три камня, которые разорвали одну из ее страниц. Свобода и легкость, с которой сминается лист, столь же характерны для мастера, как и любая из более величественных черт; никто, кроме Тинторета, не смог бы так раздавить лист; но идея еще более характерна для него, поскольку книга, очевидно, предназначена для Истории Моисея, которую Стефан только что излагал, и то, что ее раздавили камнями, показывает, как слепая ярость евреев нарушала их собственный закон в убийстве Стефана. В верхней части картины изображены три фигуры — Христос, Отец и Святой Михаил. Христос, конечно, одесную Отца, каким его видел Стефан стоящим; но в этой части концепции мало достоинства. В середине картины, которая также находится на среднем расстоянии, изображены трое или четверо мужчин, бросающих камни с обычной энергичностью жестов Тинторете, а за ними огромная и смущенная толпа; так что поначалу мы задаемся вопросом, где же Святой Павел; но вскоре мы замечаем, что впереди этой толпы *почти точно в центре картины*, на земле сидит фигура, очень благородная и спокойная, на коленях у нее наброшено несколько свободных одежд. Он выполнен в ярких черно-красных тонах. Фигура Отца в небе над головой также выполнена в черно-красных тонах, и эти две фигуры являются цветовыми центрами всего дизайна. Почти невозможно слишком высоко восхвалять утонченность замысла, которая отодвинула необращенного святого Павла вдаль, чтобы полностью отделить его от непосредственного интереса сцены, и в то же время подчеркнула достоинство, до которого ему впоследствии предстояло возвыситься, облекая его в цвета, которых больше нигде на картине не было, кроме как в одеянии, скрывающем образ Божества. Это также следует отметить как интересный пример ценности, которую художник придавал только цвету; другой композитор счел бы необходимым возвысить будущего апостола каким-то особым достоинством действия или выражения. Поза фигуры действительно величественна, но неприметна; Тинторет не полагается на это и считает, что фигура достаточно облагорожена ключевой цветовой нотой.

Также стоит отметить, насколько смелым является обращение с воображением, которое покрывает землю горами камней, и все же оставляет мученика, по-видимому, невредимым. Другой художник замазал бы его кровью и изобразил бы выражение боли на его лице. Тинторет не оставляет у нас никаких сомнений относительно того, какой смертью он умирает; он заставляет воздух сотрясаться от камней, но он не хочет делать свою картину отвратительной или даже болезненной. Лицо мученика безмятежно и ликует; и мы покидаем картину, помня только, как “он заснул”.

Giovanelli, Palazzo, at the Ponte di Noale. Прекрасный образец готики пятнадцатого века, основанный на герцогском дворце.

Джованни э Паоло, церковь св. [72](#) основания, [III. 69](#). Впечатляющая церковь, хотя ни одна из ее готических построек не сравнится с Северной или веронской. Западная дверь интересна как одно из последних проявлений готического дизайна, переходящего в Ренессанс, очень богатое

и красивое в своем роде, особенно венок из фруктов и цветов, образующий его основную лепнину. Статуя Бартоломео Коллеоне на маленькой площади рядом с церковью, безусловно, является одним из самых благородных произведений в Италии. Я никогда не видел ничего, приближающегося к этому по анимации, по силе портретной живописи или благородству линий. Читателю понадобится руководство Лазари, чтобы обойти церковь, которая полна интересных памятников, но я особенно хочу обратить его внимание на две картины, помимо знаменитого мученика Петра, а именно:

1. *Распятие* работы Тинторета; на стене левого придела, непосредственно перед поворотом в трансепт. Картина пятнадцати футов в длину и одиннадцати или двенадцати в высоту. Я не верю, что ни “Чудо святого Марка”, ни великое “Распятие” в Скуоле Сан-Рокко стоило Тинторете больших усилий, чем эта сравнительно небольшая работа, которая сейчас совершенно заброшена, покрыта грязью и паутиной и страшно повреждена. Как образец цвета, света и тени, он совершенно великолепен. Из всех пятидесяти фигур, представленных на картине, нет ни одной, которая каким-либо образом ущемляет или соперничает с другой; более того, нет ни одной складки одежды или прикосновения карандаша, которые можно было бы пощадить; каждое достоинство Тинторете, как художника, проявляется в высшей степени: цвет одновременно самый интенсивный и самый деликатный, предельная решительность в расположении масс света, а также полутона и модуляции бесконечного разнообразия; и все выполнено с великолепием обращения, описать которое не хватит сил словами. Я едва ли когда-либо видел картину, в которой было бы так много решимости и так мало порывистости, и в которой так мало было допущено поспешности, случайности или слабости. Это слишком бесконечное произведение, чтобы его можно было описать; но среди его второстепенных пассажей исключительной красоты следует особенно отметить то, как накопленные формы человеческого тела, заполняющие картину из конца в конец, не кажутся тяжелыми благодаря изяществу и упругости двух или трех побегов листвы, которые вырастают из сломанного корня на переднем плане и бросаются в глаза в тени на фоне промежутка, заполненного бледно-голубым, серым и золотистым светом, в который погружена отдаленная толпа, причем функция этой листвы, с художественной точки зрения, соответствует тому, что происходит в отдаленной толпе. из деревьев, установленных скульпторами герцогского дворца по его углам. Но они имеют гораздо более важное значение в картине, чем любое художественное значение. Если зритель внимательно посмотрит на корень, который я назвал сломанным, он обнаружит, что на самом деле он не сломан, а срезан; другие ветви молодого дерева были *недавно срезаны*. Если мы вспомним, что одним из главных эпизодов великого Распятия в Сан—Рокко является осел, питающийся увядшими пальмовыми листьями, мы без труда поймем цель великого художника, поднявшего ветвь этой изуродованной оливы на фоне тусклого света далекого неба; в то время как рядом с ней святой Иосиф Аримафейский волочит по пыли белое одеяние — заметьте, главный источник света на картине, - запятнанное кровью того Короля, перед которым пять дней назад его распятые разбросали по дороге свои собственные одежды.

2. *Богородица с Камерленги*. (В центральной капелле из трех, справа от хора.) Замечательный пример теоретического изложения фактов из Священного Писания, которое в то время, как отмечалось во второй главе этого тома, подрывало веру в сами факты. Три венецианских камергера пожелали, чтобы их портреты были написаны, и в то же время выразить свою преданность Мадонне; с этой целью они изображены коленопреклоненными перед ней, и для

того, чтобы объяснить, почему все трое находятся вместе, и дать нить или ключ к сюжету картины, они представлены в виде Трех волхвов; но чтобы зрителю не показалось странным, что волхвы были в одежде венецианских камергеров, сцена отмечена как простая идеальность, поскольку Богородицу окружают святые, жившие через пятьсот лет после нее. У нее есть помощники святой Теодор, святой Себастьян и Святой Карло (спросите святого Иосифа). Трудно сказать, сожалеть ли больше о духе, который упускал из виду истины религиозной истории в воображаемых абстракциях, или восхвалять скромность и благочестие, которые скорее желали быть представленными коленопреклоненными перед Пресвятой Девой, чем при исполнении или среди знаков отличия важных государственных должностей.

Как “Поклонение волхвов” картина, конечно, достаточно абсурдна: святой Себастьян откидывается в угол, чтобы не мешать; три Волхва без малейшего проявления эмоций преклоняют колени перед Мадонной, сидящей на венецианской лоджии пятнадцатого века, а трое венецианских слуг позади несут их подношения в очень простом мешочке, завязанном у рта. Как произведение портретной живописи и художественная композиция, эта работа в целом совершенна, возможно, это лучшее из существующих произведений портретной живописи Тинторете. Он очень тщательно и неуклонно обработан и устроен с непревзойденным мастерством по сложному плану. Холст представляет собой длинную продолговатую форму, я думаю, около восемнадцати или двадцати футов в длину и примерно семи в высоту; можно почти предположить, что художник был озадачен тем, как использовать это произведение, поскольку все фигуры расположены в положениях, которые немного уменьшают их высоту. Ближайший камергер стоит на коленях, двое позади него слегка кланяются, служители позади кланяются еще ниже, Мадонна сидит, Святой Теодор сидит еще ниже на ступеньках у ее ног, а святой Себастьян откинулся назад, так что все линии картины по мере подъема более или менее наклоняются справа налево. Этот наклон, придающий единство отдельным группам, тщательно представлен тем, что математик назвал бы координатами, — вертикальными колоннами лоджии и горизонтальными облаками на прекрасном небе. Цвет очень спокойный, но насыщенный и глубокий, местные тона переданы с интенсивной силой, а отбрасываемые тени приглушены, манера в гораздо большей степени присуща Тициану, чем Тинторете. Небо кажется полным света, хотя оно такое же темное, как плоть лиц; и формы плывущих по нему облаков, а также холмов, над которыми они возвышаются, нарисованы с глубоким напоминанием о реальности. Есть сотни фотографий Тинторета, более удивительных, чем эта, но я едва ли знаю ту, которую люблю больше.

Читателю особенно следует изучить скульптуру вокруг алтаря Капеллы дель Росарио, как пример злоупотребления искусством скульптора; каждый аксессуар был проработан с максимальной изобретательностью и напряженными усилиями, чтобы превратить скульптуру в картину, трава, деревья и пейзаж были выполнены, насколько это возможно, в стиле альто-рельефо. Эти барельефы созданы разными художниками и, следовательно, демонстрируют безумие эпохи, а не ошибку отдельного человека.

Приведенный ниже алфавитный список гробниц в этой церкви, на которые имеются ссылки, как описано в тексте, со ссылками на страницы, где они упоминаются, избавит от некоторых хлопот:

Cavalli, Jacopo, [III. 82](#).

Mocenigo, Pietro, [III. 89](#).

Cornaro, Marco, [III. 11](#).

Mocenigo, Tomaso, [I. 8](#), [26](#), [III. 84](#).

Dolfin, Giovanni, III. 78.

Morosini, Michele, III. 80.

Giustiniani, Marco, I. 315.

Steno, Michele, III. 83.

Mocenigo, Giovanni, III. 89.

Vendramin, Andrea, I. 27, III. 88.

Джованни Гризостомо, церковь Св. Одна из самых важных в Венеции. Это картина раннего Возрождения, в ней есть несколько хороших скульптур, но в основном она примечательна тем, что содержит работы благородного Себастьяна дель Пьомбо и Джона Беллини, которые через несколько лет, если их не “отреставрировать”, будут считаться одной из самых ценных картин в Италии и одной из самых совершенных в мире. Джон Беллини - единственный художник, который, как мне кажется, в равной и великолепной мере объединил точность рисунка, благородство колорита и совершенную мужественность обращения с чистейшим религиозным чувством. Он сделал, насколько это возможно, инстинктивно и без аффектации, то, на что Караччи только притворялся. Тициан рисует лучше, но не обладает его набожностью. Леонардо рисует лучше, но у него нет его красок. Анджелико более божественен, но у него нет его мужественности, а тем более силы искусства.

Джованни Элемозинарио, церковь Святого, говорят, содержит работы Тициана и Бонифацио. Другого интереса не представляет.

Джованни ин Брагола, церковь св. Готическая церковь четырнадцатого века, небольшая, но интересная, в которой, как говорят, хранится несколько драгоценных работ Чимы да Конельяно и одна - Джона Беллини.

Джованни Ново, церковь Св. Неважны.

Giovanni, S., Scuola di. Прекрасный образец византийского ренессанса, смешанного с остатками хорошей поздней готики. Маленькая внешняя лестница приятна на ощупь, и Лазари высоко оценивает работу внутренней лестницы.

Giudecca. Остров в форме полумесяца (или серия островов), который образует самую северную оконечность Венеции, хотя и отделен широким каналом от главного города. Обычно говорят, что его название происходит от количества евреев, которые на нем жили; но Лазари получил его от слова “Judicato”, на венецианском диалекте “Zudegà”, поскольку в старые времена он считался своего рода тюремной территорией для наиболее опасных и беспокойных граждан. Сейчас он населен только бедняками и покрыт заброшенными группами жалких жилищ, разделенных застойными каналами.

Две его главные церкви, Реденторе и Святой Евфимии, названы в алфавитном порядке.

Джулиано, церковь Св. Неважны.

Джузеппе ди Кастелло, церковь Святого, говорят, содержит Пауля Веронезе: в остальном это не имеет значения.

Джустина, церковь Св. Неважны.

Палаццо Джустиниани на Гранд-канале, ныне Albergo all' Europa. Хорошая готика конца четырнадцатого века, но сильно измененная.

Джустиниани, палаццо, рядом с Домом Фоскари, на Гранд-канале. Лазари, я не знаю, на основании какого источника, утверждает, что этот дворец был построен семьей Джустиниани до 1428 года. Это один из тех, что были основаны непосредственно на герцогском дворце вместе с Домом Фоскари рядом с ним: и на этом основании не могло быть никаких сомнений в их датировке; но после того, что мы видели о ходе строительства Герцогского дворца, было бы интересно установить точный год возведения любой из этих имитаций.

полный ажуров, описания которых приведены в Приложении, под названием "Дворец младшего Фоскари", поскольку в народе считается, что он принадлежал сыну дожа.

Джустиниан Лолин, палаццо на Гранд-канале. Не имеет значения.

Палаццо Грасси на Гранд-канале, ныне отель all' Imperator d' Austria. Не имеет значения.

Грегорио, церковь Святого, на Большом канале. Важная церковь четырнадцатого века, ныне оскверненная, но все еще интересная. Его апсида находится на небольшом канале, соединяющем Большой канал с Джудеккой, рядом с церковью Салюта, и очень характерна для грубой церковной готики, современной дворцу герцогов. Вход в его галереи со стороны Большого канала появился несколько позже; благородная квадратная дверь с двумя окнами по обе стороны от нее - самые величественные образцы позднего окна четвертого порядка в Венеции.

Монастырь, в который ведет эта дверь, в точности соответствует прекрасному произведению искусства Герцогского дворца, построенному около 1350 года. Это самый красивый кортиль, который я знаю в Венеции; его капители непревзойденны по дизайну и исполнению; а низкая стена, на которой они стоят, демонстрирует остатки скульптуры, уникальной, насколько я знаю, в подобном применении.

Гримани, Палаццо на Большом канале, [III. 32](#).

В Венеции есть еще несколько дворцов, принадлежащих этой семье, но ни один из них не представляет никакого архитектурного интереса.

J

Иезуиты, церковь. Самый примитивный Ренессанс; но его стоит посетить, чтобы осмотреть имитации занавесок из белого мрамора, инкрустированных зеленым.

В нем есть картина Тинторета "Успение", которую я не рассматривал; и картина Тициана "Мученичество святого Лаврентия", первоначально, как мне кажется, не представлявшая особой ценности, а теперь, после реставрации, вообще никакой.

L

Палаццо Лабиа на Канна-Реджио. Не имеет значения.

Лаццаро де Мендиканти, церковь Св. Неважны.

Libreria Vecchia. Изящное здание центрального ренессанса, спроектированное Сансовино в 1536 году и вызывающее восхищение всех архитекторов школы. Скамоцци продолжил его по всей стороне площади Святого Марка, добавив над ней еще один этаж, который современные критики обвиняют в разрушении “эвритмии”; никогда не задумываясь о том, что если бы два низких этажа Библиотеки были продолжены по всей длине Площади, они выглядели бы такими низкими, что все достоинство площади было бы утрачено. В нынешнем виде Библиотека сохранена в своих первоначальных пропорциях, а большая часть здания Новой прокуратуры образует более величественную, хотя и менее изящную сторону большой площади.

Но настоящие недостатки здания заключаются не в его этажности, а в конструкции деталей. Это один из самых вопиющих примеров низменного ренессансного обычая превращать *краеугольные камни в скобки*, выбрасывая их в смелом выступе (не менее чем на полтора фута) за пределы лепнины арки; практика совершенно варварская, поскольку она, очевидно, приводит к смещению всей арки, если какой-либо реальный вес приходится на край замкового камня; и это также очень характерный пример вульгарного и болезненного способа заполнения шпандрилов обнаженными фигурами в альт-рельефе, прислоняющимися к арке на полу. с каждой стороны, и выглядели так, как будто им постоянно грозила опасность соскользнуть. Многие из этих фигур, однако, сами по себе обладают определенными достоинствами, и все здание в своем роде изящно и эффектно. Продолжение Прокуратуры Нуове на западной оконечности площади Святого Марка (вместе с различными апартаментами в большой линии Прокуратуры Нуове) образует “Королевский дворец”, резиденцию императора во время пребывания в Венеции. Это полностью современное здание, построенное в 1810 году в подражание Новой прокуратуре и на месте церкви Сан-Джеминиано Сансовино.

В этом ряду зданий, включая Королевский дворец, Прокуратуру Нуове, старую библиотеку и связанную с ними “Зекку” (последняя представляет собой уродливое здание очень современного типа, не заслуживающее внимания с архитектурной точки зрения), есть много ценнейших картин, среди которых я бы особенно обратил внимание, в первую очередь на те, что находятся в Зекке, а именно: прекрасная и странная Мадонна работы Бенедетто Дианы; два благородных Бонифацио; и две группы работы Тинторета из *Provveditori della Zecca*, которые ни в коем случае нельзя пропустить, что бы там ни было. принесен в жертву, чтобы увидеть их, из-за спокойствия и правдивости их незатронутых портретов и абсолютной свободы от всякого тщеславия как в художнике, так и в его сюжетах.

Затем, в “Антисале” старой библиотеки, обратите внимание на “Сapiенцу” Тициана в центре потолка; наиболее интересная работа с точки зрения яркости цвета и сходства с Полем Веронезе. Затем в большом зале старой библиотеки осмотрите два больших Тинторета “Св. Отметьте спасение сарацина от утопления” и “Похищение его тела из Константинополя”, оба грубые, но величественные (обратите внимание на стук дождя по мостовой и стекание воды по ногам фигур): затем в узких промежутках между окнами есть несколько великолепных одиночных фигур работы Тинторета, среди лучших вещей подобного рода в Италии или в Европе. Наконец, в картинной галерее в Королевском Палаццо, среди других хороших работ различного рода, находятся два самых интересных Бонифацио в Венеции, “Дети Израиля в их странствиях”, на одном из которых, если я правильно помню, перепела летят по закатному небу, образуя один из самых ранних известных мне примеров совершенно естественного и

тернерескового эффекта, который ощущают и передают старые мастера. Картина поразила меня главным образом этим обстоятельством; но, поскольку записная книжка, в которой я описал ее и ее спутника, была потеряна по дороге домой, я не могу сейчас рассказать о них более подробно, за исключением того, что они длинные, полны скученных фигур и особенно светлы по цвету и манере обращения по сравнению с работами Бонифацио в целом.

Лио, церковь Св. Неважны, но говорят, что в ней хранится испорченный Тициан.

Лио, ул. Салиццада ди, окна в, [II. 252](#), [257](#).

Лоредан, Палаццо на Большом канале, недалеко от Риальто, II. 123, 393. Другой дворец с таким названием, на Кампо Сан-Стефано, не имеет значения.

Лоренцо, церковь Св. Неважны.

Лука, церковь Св. Ее колокольная выполнена в очень интересной и причудливой ранней готике, и, как говорят, в ней находится картина Пауля Веронезе “Святой Лука и Дева Мария”. В маленьком Кампьялло Сан-Лука, неподалеку, есть очень ценная готическая дверь, богатая кирпичной кладкой, тринадцатого века; а в фундаментах домов на той же стороне площади, но на другом ее конце, прослеживаются несколько стволов и арок, очень похожих на работу собора Мурано и, очевидно, когда-то принадлежавших какому-то очень интересному зданию.

Лючия, церковь Св. Неважны.

М

Маддалена, церковь Святой. Мария. Не имеет значения.

Малипьеро, палаццо, на Кампо Сан-М. Формоза, с видом на канал в его конце. Очень красивый образец византийского Возрождения. Обратите внимание на использование цвета на его инкрустированных балконах.

Manfrini, Palazzo. Архитектура не представляет интереса; и поскольку речь идет о том, чтобы разрешить продажу коллекции картин, я не буду обращать на них внимания. Но даже если бы они остались, в Венеции найдется несколько церквей, где путешественнику не было бы приятнее провести время, чем в этой галерее; за исключением “Погребения” Тициана, одного или двух Джорджоне и маленького Джона Беллини (Святого Иеронима), все картины такого рода можно увидеть и в других местах.

Мангили Вальмарана, Палаццо на Гранд-канале. Не имеет значения.

Манин, Палаццо, на Гранд-канале. Не имеет значения.

Манцони, Палаццо, на Большом канале, рядом с церковью Карита. Идеальный и очень богатый образец византийского ренессанса: его теплый желтый мрамор великолепен.

В Марцилианской церкви Святого, как говорят, хранится картина Тициана “Товит и ангел”, в остальном не имеющая значения.

Мария, церкви штата Калифорния. Посмотрите Формозу, Матер Домини, Мираколи, Орто, Салюте и Зобениго.

Marco, Scuola di San, III. 16.

Марк, церковь Святого, история, II. 57; подход к, II. 71; общее обучение, II. 112, 116; размеры фасада, II. 126; балюстрады, II. 244, 247; карнизы, I. 311; подковообразные арки, II. 249; входы, II. 271, III. 245; валы, II. 384; основание баптистерия, I. 290; мозаики в атриуме, II. 112; мозаики в куполе, II. 114, III. 192; капители с лилиями, II. 137; Таблички, иллюстрирующие (Том II.), VI. VII. рис. 9, 10, 11, VIII. рис. 8, 9, 12, 13, 15, IX. XI. рис. 1 и табличка III. Том. III.

Марк, площадь Св. (Пьяцца ди Сан-Марко), в древности сад, II. 58; общий вид, II. 66, 116; план, II. 282.

Мартино, церковь Св. Неважны.

Матер Домини, церковь Святой Марии. В ней есть две важные картины: одна над вторым алтарем справа, “Св. Кристина” Винченцо Катены, очень прекрасный образец венецианской религиозной школы; а над дверью северного трансепта - “Обретение креста” Тинторета, тщательно раскрашенная и привлекательная картина, но ни в коем случае не являющаяся хорошим образцом мастера в том, что касается силы замысла. Кажется, он не углубился в свою тему. Ни в одной из фигур нет ни удивления, ни восторга, ни полной преданности. Они проявляют лишь умеренный интерес и удовольствие; и стоящая на коленях женщина, которая передает гвозди мужчине, наклоняющемуся вперед, чтобы взять их правой рукой, делает это с видом человека, говорящего: “Вам лучше позаботиться о них; они могут понадобиться в другой раз”. Эта общая холодность в выражении лиц значительно усиливается присутствием нескольких фигур справа и слева, представленных просто для портрета; и реальность, а также ощущение сцены разрушаются, когда мы видим одну из самых молодых и слабых женщин с огромным крестом, лежащим поперек ее колен, и вся тяжесть этого креста лежит на ней. Как и следовало ожидать, там, где замысел такой вялый, исполнение вызывает мало восторга; оно во всем уравновешенное и мощное, но ни в коем случае не нежное и ни в коем случае не порывистое. Если бы Тинторет всегда рисовал таким образом, он превратился бы в простого механиста. Это, однако, подлинный и относительно хорошо сохранившийся экземпляр, и его женские фигуры чрезвычайно грациозны; фигура Святой Елены - очень царственная, хотя и отнюдь не приятная по внешнему виду. Среди мужских портретов слева есть один, отличающийся от обычных типов, которые встречаются либо на венецианских картинах, либо среди венецианского населения; он тщательно раскрашен и больше похож на шотландского пресвитерианского священника, чем на грека. Фон в основном состоит из архитектуры, белой, удивительно неинтересной по цвету и тем более по форме. Это следует отметить как один из неудачных результатов учения эпохи Возрождения в этот период. Если бы Тинторет поддержал свою императрицу Елену византийской архитектурой, картина могла бы стать одной из самых великолепных, которые он когда-либо писал.

Mater Domini, Campo di Sta. Maria, II. 261. Интереснейшая маленькая площадь, окруженная раннеготическими домами, некогда отличавшимися исключительной красотой; аркада на ее конце с окнами четвертого порядка, нарисованная в моем фолианте, является одной из самых ранних и красивых в своем роде в Венеции; а в домах сбоку есть группа окон второго порядка с их промежуточными крестами, все они закончены и заслуживают тщательного изучения.

Микеле в Изоле, церковь Святого На острове между Венецией и Мурано. Маленькая капелла Эмилиана, расположенная сбоку от него, вызвала всеобщее восхищение, но трудно было бы найти здание более бесчувственное или нелепое. Это больше похоже на немецкую беседку или угловую башенку, чем на часовню, и может быть кратко описано как пчелиный улей, установленный на низкой шестиугольной башне, с черточками каменной кладки вокруг окон, похожими на росчерки праздного писца.

Монастырь этой церкви красив, а прилегающее кладбище стоит посетить, чтобы ощутить необычность тихой спящей земли посреди моря.

Michiel dalle Colonne, Palazzo. Не имеет значения.

Minelli, Palazzo. В Корте-дель-Мальтезе, в Сент-Патерниане. Здесь есть винтовая внешняя лестница, очень живописная, но пятнадцатого века и без достоинств.

Мираколи, церковь Св. Петра. Maria dei. Самый интересный и законченный образец византийского возрождения в Венеции и один из самых важных в Италии в стиле чинкве-ченто. Все его скульптуры следует рассматривать с особой тщательностью, как наилучшие из возможных образцов плохого стиля. Обратите внимание, например, что, несмотря на прекрасную работу квадратных колонн, поддерживающих галерею в западном конце, они производят не больше архитектурного эффекта, чем два деревянных столба. Повсюду наблюдается тот же недостаток смелости в достижении цели; и здание, по сути, скорее небольшой музей ничего не значащей, хотя и изысканной скульптуры, чем произведение архитектуры.

Его гротески являются замечательными примерами базового рафаэлевского дизайна, рассмотренного выше, [III. 136](#). Обратите особое внимание на детские головки, завязанные за волосы, в боковых скульптурах наверху ступеней алтаря. Грубый мастер, который вообще вряд ли смог бы вырезать голову, мог бы позволить себе этот или любой другой способ выражения недовольства своими собственными действиями; но человеку, который смог так идеально вырезать голову ребенка, должно быть, не хватало всех человеческих чувств, чтобы отрезать ее и привязать за волосы к виноградному листу. Обратите внимание, во дворце герцогов, хотя и гораздо более грубые по мастерству, головы всегда *появляются* из листьев, их никогда не *привязывают* к ним.

Мизерикордия, церковь. Сама церковь - ничто, и в ней нет ничего, стоящего времени путешественника; но расположенный рядом с ней отель Albergo de'Confratelli della Misericordia является очень интересной и красивой реликвией готического Возрождения. Лазари говорит: "дель секоло XIV"; но я полагаю, что это было позже. Его орнаменты очень любопытны и богаты, а скульптура его капителей очень хороша для позднего времени. Рядом с ним, на правой стороне канала, который пересекает деревянный мост, находится одна из самых богатых готических дверей в Венеции, примечательная внешним видом античности в общем дизайне и чопорностью своих фигур, хотя на ней указана дата 1505 года. Экстравагантные фигурки - почти единственные детали, которые, если бы не эта письменная дата, поначалу свидетельствовали бы о позднем появлении; но при рассмотрении фигурки окажутся столь же плохими и бездуховными, сколь и явно архаичными, и полностью демонстрирующими ренессансный паралич воображения.

Общий эффект, однако, превосходный, поскольку вся аранжировка была заимствована из более ранних работ.

Действие статуи Мадонны, которая расправляет свое одеяние, чтобы укрыть группу миниатюрных фигурок, представляющих Общество, для дома которого была выполнена скульптура, также можно увидеть на большинстве более поздних венецианских фигур Богородицы, которые занимают аналогичные положения. Изображение Христа помещено в медальон на ее груди, таким образом, полностью, хотя и условно, выражая идею самоподдержки, на которую так часто частично указывают великие религиозные художники в своих изображениях младенца Иисуса.

Моисей, церковь св., III. 124. Известен как один из самых низменных примеров самой низменной школы Возрождения. Она содержит одну важную картину, а именно "Христос, омывающий ноги ученикам" кисти Тинторета; находится в левой части часовни, к северу от хоров. Эта картина изначально была темной, теперь сильно выцвела — местами, я полагаю, полностью уничтожена — и висит в часовне при самом плохом освещении, где в солнечный полдень было нелегко читать без свечи. Поэтому я не могу дать много информации о нем; но это, безусловно, одна из наименее удачных работ художника, небрежная и неудовлетворительная как по композиции, так и по цвету. Обращает на себя внимание одно обстоятельство, которое в значительной степени умалывает интерес к большинству представлений Тинторета о нашем Спасителе и его учениках. Он никогда не упускает из виду тот факт, что все были бедными, а последние - невежественными; и хотя он никогда не рисует сенатора или святого, однажды полностью канонизированного, за исключением джентльменов, он очень тщательно рисует апостолов в их живом общении со Спасителем таким образом, чтобы зритель мог мгновенно увидеть, как это делал фарисей в древности, что они были необразованными и невежественными людьми; и когда бы мы ни находили их в комнате, это всегда была такая, в которой жили бы представители низших классов. Кажется, что в возвышении, или лестничном пролете, на вершине которого помещен Спаситель на данной картине, есть некоторое нарушение этой практики; но нам быстро напоминают, что комната для гостей, или верхняя комната, подготовленная заранее, вряд ли находилась во дворце, судя по скромной мебели на полу, состоящей из ванны с медной кастрюлей, кофейника и пары мехов, любопытным образом ассоциирующихся с символической чашей с облаткой, которая, однако, находится в поврежденной части полотна и, возможно, была добавлена священниками. . Я совершенно не в состоянии сказать, каков фон картины или был им; и единственное, что еще следует отметить в ней, - это торжественность, которую, несмотря на знакомую и домашнюю обстановку, о которой говорилось выше, художник придал этой сцене, поместив Спасителя во время омовения ног Петра на вершине круга ступеней, на которых другие Апостолы преклоняют колени в восхищении и изумлении.

Моро, Палаццо. Посмотреть "Отелло".

Морозини, палаццо, недалеко от моста Оспедалетто, в Сан-Джованни-Паоло. Снаружи это неинтересно, хотя на воротах видны остатки кирпичной кладки тринадцатого века. Его внутренний дворик необычайно красив; изначально готическая лестница начала четырнадцатого века была великолепна, а окно в верхнем углу - самое совершенное из всех, что я знаю в Венеции подобного рода; слегка скульптурная корона изысканно украшает верхнюю часть спиральной шахты.

Этот дворец по-прежнему принадлежит семье Морозини, нынешнему представителю которой, графу Карло Морозини, читатель обязан примечанием о характере его предков, приведенным выше, [III. 213](#).

Морозини, палаццо в Сан-Стефано. Не имеет значения.

N

Нани-Мочениго, палаццо. (Ныне отель Danieli.) Великолепный образец центральной готики, почти современный лучшей части герцогского дворца. Хотя по эффекту он менее впечатляющ, чем Дом Фоскари или Дом Бернардо, он отличается более чистой архитектурой, чем любой из них: и совершенно уникален изяществом формы выступов центральной группы окон, которые имеют форму широких ятаганов, при этом верхняя часть окон очень маленькая. Если путешественник сравнит эти окна с соседними узорами герцогского дворца, он легко заметит их особенность.

Николо дель Лидо, церковь Святого Неважна.

Ном ди Джезу, церковь. Не имеет значения.

O

Орфани, церковь. Не имеет значения.

Орто, церковь Святой Марии. Мария, Дельта'. Интересный образец ренессансной готики, узоры на окнах очень богатые и причудливые.

Она содержит четыре наиболее важных Тинторета: “Страшный суд”, “Поклонение Золотому Тельцу”, “Сретение Пресвятой Богородицы” и “Мученичество святой Агнессы”. Первые два относятся к числу его крупнейших и могущественнейших произведений, но сильно пострадали от сырости и запущенности; и если путешественник не привык терпеливо расшифровывать мысли, заключенные в картине, ему не стоит надеяться получить от них какое-либо удовольствие. Но никакие фотографии не вознаградят усердное изучение лучше, чем другие. Следующий рассказ о “Страшном суде”, приведенный во втором томе “Современных художников”, поможет путешественнику проникнуться смыслом картины, но ее реальную силу можно ощутить только при терпеливом рассмотрении.

“Только Тинторет описал это невообразимое событие (Страшный суд) в его Истинности; не типично и не символически, а так, как это могут увидеть те, кто не уснет, не изменится. Только одно традиционное обстоятельство он получил вместе с Данте и Микеланджело - Лодку Осужденных; но стремительность его ума проявляется даже в принятии этого образа; он не остановился ни на хмуром перевозчике одного, ни на размашистом ударе и демоническом волочении другого, но, схватив гиласоподобно за конечности и разрывая землю в своей агонии, жертва устремляется навстречу своей гибели; и не вялая Лета, и не огненное озеро несут проклятое судно, но океаны земли. и воды небесного свода собрались в один белый, ужасный водопад; река гнева Божьего, с ревом низвергающаяся в пропасть, где мир растаял от своего неистового жара, захлебнулся руинами народов, и конечности его трупов были выброшены из его водоворота, подобно водяным колесам. Летучая мышь-как из ямы и пещеры и тени Земли, кости собрать, и груды глины тя, оружием и придерживаясь в половине месил анатомией, которые ползают, и напугать, и борьба между гнилые сорняки, глине, цепляясь своими

спутанными волосами, и их тяжелые взгляды запечатлены земле тьма же, как и его старого, который пошел своей дорогой невидящий к Силоам; стряхивание по одному снов из тюрьмы. едва услышав clangor труб из армии Божьей, ослеп еще более, как они проснулись, на белый свет нового неба, до Великого вихря четырех ветров несет свои тела на судилище; твердь кишит ими, весьма пыль человеческих душ, что сугробы, и плавают, и впадает в бесконечный, неизбежно света; светлые облака потемнели с ними как с густой снег, течений атом жизни в артериях небес, в настоящее время растут медленно, и выше, и еще выше, пока глаза и мысли могут следовать дальше, ободрение, бескрылые, по их внутренней верой и ангел полномочия невидимым, теперь метнул в бесчисленных сугробов ужаса, как дыхание их осуждения”.

Обратите внимание на противоположном рисунке, как окутаны облака над далеким Синаем.

Фигуру маленькой мадонны в “Представлении” следует сравнить с фигурой Тициана на его картине того же сюжета в Академии. Я бесконечно предпочитаю творчество Тинторет: и обратите внимание, насколько тоньше чувство, с которым Тинторет изобразил великолепие вокруг своей головы на фоне чистого неба, чем то, которое повлияло на Тициана, ограничившего свою дистанцию архитектурой.

“Мученичество святой Агнессы” *была* прекрасной картиной. Он был “восстановлен” с тех пор, как я его увидел.

Оспедалетто, церковь св. Самый чудовищный образец гротескного ренессанса, который есть в Венеции; скульптуры на ее фасаде представляют собой массу больных фигур и набухших фруктов.

Почти час стоит посвятить последовательному осмотру пяти зданий, как иллюстрации последнего упадка эпохи Возрождения. Сан-Мойзе - самый неуклюжий, Санта-Мария Зобениго - самый нечестивый, Святой Евстахио - самый нелепый, Оспедалетто - самый чудовищный, а голова Санта-Мария Формоза - самая грязная.

Отелло, Дом Оф, в "Кармини". Исследования мистера Брауна о происхождении пьесы “Отелло”, я думаю, определили, что Шекспир писал на определенных исторических основаниях; и что Отелло может быть во многих моментах отождествлен с Кристофером Моро, наместником республики Кипр в 1508 году. См. “Рагуаль су Мария Сануто”, i. 252.

Его дворец простоял до самого недавнего времени - готическое здание четырнадцатого века, чертеж которого есть у мистера Брауна. Сейчас он разрушен, и на его месте построен современный дом с квадратными окнами. Статуя, которая, как говорят, является портретом Моро, но самой незначительной работой, установлена в нише современной стены.

Р

Панталеоне, церковь Святого, как говорят, содержит Павла Веронезе; в остальном не имеет значения.

Патерниан, церковь Св. Франциска Ее маленькая падающая башня представляет собой интересный объект, если смотреть на нее с узкого канала, проходящего под Порт-Сан-Патерниан. Два арочных фонаря колокольни, по-видимому, очень ранней работы, вероятно, начала тринадцатого века.

Палаццо Пезаро на Большом канале. Самый мощный и впечатляющий по эффекту из всех дворцов гротескного Возрождения. Головы на его основании очень характерны для того периода, но в них больше гениальности, чем обычно. Некоторые смешанные выражения лиц и ухмыляющиеся шлемы очень умны.

Пьяцетта, колонны, см. Последнее приложение под заголовком “Столица”. Два великолепных мраморных блока, привезенных из Сен-Жан д'Акр и составляющих одно из главных украшений Пьяцетты, являются греческой скульптурой шестого века и будут описаны в моем фолианте.

Пьета, церковь. Не имеет значения.

Пьетро, церковь Св. на Мурано. Ее картины, некогда ценные, теперь вряд ли заслуживают изучения, поскольку были испорчены небрежением.

Пьетро, Ди Кастелло, церковь Св. , [I. 7, 361](#). Говорят, что в нем находится Пол Веронезе, и я полагаю, что так называемую “Кафедру Святого Петра” стоит изучить.

Пизани, Палаццо на Гранд-канале. Новейшая венецианская готика, только переходящая в ренессанс. Однако капители окон первого этажа необычайно энергичны и изящны, очень дерзко вырезаны и заслуживают тщательного изучения. Я полагаю, что Пауль Веронезе, некогда являвшийся украшением этого дворца, вряд ли останется в Венеции. Другая картина в той же комнате, “Смерть Дария”, не представляет никакой ценности.

Пизани, Палаццо в Сан-Стефано. Поздний ренессанс, ничем не примечательный, но величественный в своих колоссальных пропорциях, особенно если смотреть со стороны узкого канала, заканчивающегося апсидой церкви Сан-Стефано, является одним из самых живописных и впечатляющих водных пейзажей Венеции.

Поло, церковь Св. Не имеет значения, разве что как пример преимуществ, получаемых от реставрации. М. Лазари говорит о ней: “До того, как эта церковь была модернизирована, ее главная часовня была украшена мозаикой и имела серебряную позолоченную палату византийской работы, которая сейчас утрачена”.

Поло, площадь Св. (Кампо Сан Поло.) Большая и важная площадь, представляющая интерес главным образом благодаря трем дворцам на противоположной от церкви стороне, построенным в центральной готике (1360) и прекрасным для своего времени, хотя и небольшим. Одна из их заглавных букв приведена на [листе II](#). в этом томе, рис. 12. Они примечательны тем, что украшены скульптурами готического времени в подражание византийским; этот период отмечен тем, что вместо зубцов по окружностям используются собачий зуб и тротуар.

Поло, Палаццо в Сан-Дж. Гризостомо (дом Марко Поло), [II. 139](#). Его внутренний двор полон интереса, демонстрируя фрагменты старого здания во всех направлениях, карнизы, окна и двери почти всех периодов, смешанные с современной реконструкцией и восстановлением всех степеней достоинства.

Porta Della Carta, [II. 302](#).

Priuli, Palazzo. Самый важный и красивый раннеготический дворец в Сан-Северо; главный вход находится со стороны Фундаменто Сан-Северо, но главный фасад находится с другой стороны, в сторону канала. Вход был сильно поврежден, поскольку шпангоуты его остроконечной арки

были украшены крылатыми львами, от которых сейчас остались лишь слабые следы, на фасаде есть очень ранние окна четвертого порядка на нижнем этаже, а выше - красивый ряд окон пятого порядка, нарисованный внизу [Фото XVIII](#). Том II., где также видны головы четвертого порядка (обратите внимание на их неравномерность, более крупная на фланге). В этом дворце также есть два самых интересных угловых окна с ажурной отделкой, которые, однако, как я полагаю, появились позже, чем те, что на фасаде; и, наконец, богатая и смелая внутренняя лестница.

Прокурати Нуове, см. “Либрерия” Веккья: Изящная серия зданий конца пятнадцатого века, образующих северную сторону площади Святого Марка, но не представляющих особого интереса.

Q

Керини, Палаццо, ныне Беккери, [II. 255](#), [III. 234](#).

R

Raffaello, Chiesa dell'Angelo. Говорят, содержит Бонифацио, в остальном не имеет значения.

Реденторе, церковь, [II. 378](#). В нем хранятся три интересных Джона Беллини, а также, в ризнице, прекраснейший Пауль Веронезе.

Ремер, Корте дель, дом в [II. 251](#).

Реццонико, Палаццо на Гранд-канале. Гротескный ренессанс, но менее экстравагантный, чем обычно.

Риальто, мост. Лучшее здание, возведенное во времена гротескного Возрождения; очень благородное в своей простоте, в своих пропорциях и в своей каменной кладке. Обратите особое внимание на величественность, с которой наклонные арочные камни опираются на основания моста, надежно, ощутимо как для чувств, так и для глаз: обратите внимание также на скульптуру Благовещения на южной стороне моста; как красиво она расположена, чтобы придать арке больше легкости и изящества — *голубь, летящий к Мадонне, образует замковый камень*, — и, таким образом, все действие фигур параллельно изгибу арки, в то время как вся каменная кладка расположена под прямым углом к ней. Обратите внимание, наконец, на одно обстоятельство, которое придает особую твердость фигуре ангела и ассоциируется с общим выражением силы во всем здании, а именно на то, что подошва выдвинутой вперед ноги установлена совершенно ровно, как будто стоит на земле, а не откинута назад, как у цапли, как у большинства современных фигур такого рода.

Скульптуры сами по себе не очень хороши; но эти частички чувств в них достойны восхищения. Две фигуры на другой стороне, святой Марк и Св. Работы Теодора уступают друг другу, хотя все они выполнены одним и тем же скульптором, Джироламо Кампанья.

Мост был построен Антонио да Понте в 1588 году. В древности он был деревянным, с подъемным мостом в центре, изображение которого можно увидеть на одной из картин Карпаччо в Академии изящных искусств: и путешественнику следует заметить, что интересный эффект, как этого, так и Моста вздохов, во многом зависит от того, что оба они *больше*, чем мосты; один

представляет собой крытый переход, другой - ряд лавок, опирающихся на арку. Такого эффекта не может произвести только каменная кладка самого дорожного полотна.

Rio del Palazzo, II. 282.

Rocco, Campiello di San, windows in, II. 258.

Рокко, церковь Святого, Примечательна только самыми интересными картинами Тинторета, которые в ней содержатся, а именно:

1. *Сан-Рокко перед Папой Римским.* (Слева от двери, когда мы входим.) Восхитительная картина в его лучшей манере, но без особых усилий; и, как и несколько других картин в этой церкви, мне кажется, она была написана в какой-то период жизни художника, когда он либо был нездоров, либо увлекся механической живописью из-за того, что долгое время слишком мало обращался к природе. Есть что-то чопорное и натянутое в белых драпировках с обеих сторон и общем характере всего этого, который я чувствую лучше, чем могу описать; но который, будь я лечащим врачом художника, немедленно заставил бы меня приказать ему запереть свою мастерскую и отправиться в путешествие в Левант и обратно. Фигура папы, однако, чрезвычайно красива и в своем украшенном драгоценными камнями великолепии не лишена сравнения с фигурой первосвященника на “Представлении” в Скуоле Сан-Рокко.

2. *Благовещение.* (С другой стороны двери, при входе.) Самая неприятная и мертвая картина, обладающая всеми недостатками эпохи и ни одним из достоинств художника. Для меня должно стать предметом будущего расследования, что могло привести к тому, что его разум переключился с такой великой и пламенной концепции, как “Благовещение” в Скуоле Сан-Рокко, на эту жалкую перепечатку идеи, изношенной столетия назад. Одна из самых непостижимых вещей в нем, рассматриваемом как работа Тинторета, заключается в том, что там, где одеяние ангела ниспадает за его конечностью, по характеру очертаний или по тону цвета нельзя сказать, появляется ли облако перед одеянием, или же одеяние врезается в облако. Пресвятая Дева уродливее, чем на Скуоле, и вполнину не так реальна; а драпировки смяты в самые заурядные и постыдные складки. Это картина, достойная изучения, как пример того, до какой степени величайший ум может быть предан злоупотреблением своими способностями и пренебрежением надлежащей пищей при изучении природы.

3. *Пруд Вифезды.* (С правой стороны церкви, в ее центре, самая нижняя из двух картин, занимающих стену.) Благородная работа, но в высшей степени неприятная, как, должно быть, и все картины на эту тему; и с тем же характером неопределимой нехватки, который я заметил в двух предыдущих работах. Главная фигура в нем - калека, взявший свою постель; но весь эффект этого действия теряется из-за того, что он не поворачивается ко Христу, а взваливает ее на плечо, как торжествующий носильщик с огромной ношей; а испорченная архитектура эпохи Возрождения, среди которой теснятся фигуры, сама по себе уродлива и слишком мала для них. Стоит отметить, в интересах людей, которые придираются к перспективе прерафаэлитов, что перспектива скобок под этими колоннами совершенно абсурдна; и что, в конце концов, наличие или отсутствие перспективы не имеет ничего общего с достоинствами великой картины: не то чтобы перспектива прерафаэлитов ложна в любом случае, который я исследовал, возражение столь же несостоятельно, сколь и нелепо.

4. *Сан-Рокко в пустыне.* (Над последней фотографией.) Одинокaя лежащая фигура в не очень интересном пейзаже, заслуживающая меньшего внимания, чем картина Святого Мартина

прямо напротив нее, — благородная рыцарская фигура на коне кисти Порденоне, которой я не могу сделать большего комплимента, чем сказать, что я долгое время сомневался, был ли это другой Тинторет.

5. *Сан-Рокко в больнице.* (С правой стороны алтаря.) На темных хорах этой церкви висят четыре огромные картины Тинторете, важные не только своими размерами (каждая примерно двадцать пять футов в длину и десять футов в высоту), но и сложными композициями; и замечательные, одна из них своим необычным пейзажем, а другая - как наиболее изученная картина, в которой художник представил лошадей в яростном действии. Чтобы показать, какая расточительность человеческого ума царит в этих темных церквях Венеции, стоит отметить, что, когда я рассматривал эти картины, вошла группа из восемнадцати немецких туристов, которые не торопились и не шутили между собой, как это часто бывает в больших группах, но терпеливо подчинялись своему чичероне и, очевидно, желали выполнить свой долг разумных путешественников. Они долго сидели на скамьях в нефе, немного посмотрели на “Пруд Вифезды”, поднялись на хоры и там выслушали довольно длинную лекцию от своего *дежурного* камердинера по какому-то предмету, связанному с самим алтарем, которую, поскольку она была на немецком, я не понял; затем они повернулись и медленно вышли из церкви, ни один из восемнадцати ни разу не взглянул ни на одного из четырех Тинторетов, и только один из них, насколько я видел, даже поднял глаза на стены, на которых они висели. , и немедленно убирает их с измученным и *беспечным* выражением лица, которое легко истолковать как “Ничего, кроме старых черных фотографий”. Два Тинторета, замеченных выше, в конце церкви, также были пропущены без внимания; и это пренебрежение вызвано не тем, что на картинах нет ничего, что могло бы привлечь внимание публики, а просто потому, что они полностью скрыты от посторонних глаз или затеряны среди более простых и заметных объектов внимания. Эта картина, которую я назвал “Св. Рокко в больнице” изображает его, я полагаю, во время его общего ухода в подобных местах и является одним из обычных изображений отвратительной темы, от которой, кажется, никогда не уклонялись ни Орканья, ни Тинторет. Это очень благородная картина, тщательно составленная и великолепно выполненная; но мне она не доставляет удовольствия, во—первых, из-за ее сюжета, во-вторых, из-за ее тусклого коричневого тона повсюду, поскольку невозможно или почти невозможно в такой сцене и, во всяком случае, несовместимо с ее чувством ввести какой-либо яркий цвет. Итак, это коричневое исследование больных конечностей в тесном помещении.

6. *Часть крупного рогатого скота.* (Над последней описанной картинкой.) Я не могу дать другого названия этой картине, сюжет которой я не могу ни угадать, ни обнаружить, поскольку картина находится в темноте, а путеводители оставляют меня в том же положении. Все, что я могу из этого извлечь, это то, что это благородный пейзаж со скотом и фигурами. Мне кажется, это лучший пейзаж Тинторете в Венеции, за исключением “Бегства в Египет”; и он еще более интересен своим диким характером, поскольку главные деревья - сосны, что-то вроде Тициановского в его “Св. Фрэнсис, получающий Стигматы”, и каштаны на склонах и в ложбинах холмов; животные тоже кажутся первоклассными. Но он слишком высокий, слишком блеклый и слишком много в темноте, чтобы его можно было разглядеть. Кажется, он никогда не был насыщенным по цвету, скорее холодным и серым, и очень светлым.

7. *Обнаружение тела Святого Рокко.* (С левой стороны алтаря.) Тщательно продуманная, но несколько запутанная картина с летящим ангелом в синей драпировке; но она показалась мне

совершенно неинтересной или, возможно, требовала большего изучения, чем я был в состоянии ей дать.

8. *San Rocco in Campo d' Armata*. Так ризничий назвал эту картину. Я не видел в нем никакого Сан-Рокко; ничего, кроме дикой группы лошадей и воинов в самом великолепном беспорядке падения и бегства, когда-либо нарисованном человеком. Кажется, что все они разбросаны в разные стороны, словно под порывом ветра; и, должно быть, за ними был смерч или удар грома, потому что огромное дерево вырвано и подброшено в воздух за центральной фигурой, как будто это было дрогнувшее копьё. Две лошади встречаются в середине, как на турнире; но в безумном страхе, а не во враждебности; на лошади справа знаменосец, который наклоняется, как от какого-то врага позади себя, с копьём, перекинутым через луку седла, и флагом, распущенным позади него, когда он летит, подобно парусу корабля, дрейфующему с мачты; центральный всадник, который встречает удар, бурю или врага, кем бы он ни был, отброшен назад со своего места, как камень из пращи; и эта фигура с поднятым флагом расправлена. обломанный ствол дерева за ним - самая благородная часть картины. Однако справа есть еще одна великолепная лошадь, тоже в полном действии. Две гигантские пешие фигуры слева, которые должны были быть ближе остальных, как мне кажется, повредили бы картине, если бы были хорошо видны; но время свело их к совершенному подчинению.

Рокко, Скуола-ди-Сан, основы, I. 291, 431; софитные украшения, I. 337. Интересное здание раннего Возрождения (1517), переходящее в римский Ренессанс. Венки из листьев вокруг его стволов удивительно нежны и изящны, хотя и неуместны.

Что касается картин, которые в нем хранятся, то это одно из трех самых ценных зданий в Италии; я имею в виду здания, последовательно украшенные сериями картин на момент их возведения, и до сих пор выставляющие эти серии в их первоначальном порядке. Я полагаю, что не может быть никаких сомнений в том, что тремя наиболее важными зданиями такого рода в Италии являются Сикстинская капелла, Кампо Санто в Пизе и Скуола Сан Рокко в Венеции: первое расписано Микеланджело; второе - Орканьей, Беночцо Гоццолли, Пьетро Лаурати и несколькими другими людьми, чьи работы столь же редки, сколь и драгоценны; и третье - Тинторете.

Чего бы путешественнику ни доставало в Венеции, поэтому он должен без стеснения уделять внимание Скуоле Сан-Рокко; соответственно, я пронумерую картины и отмечу на них одну за другой то, что показалось мне наиболее достойным внимания.

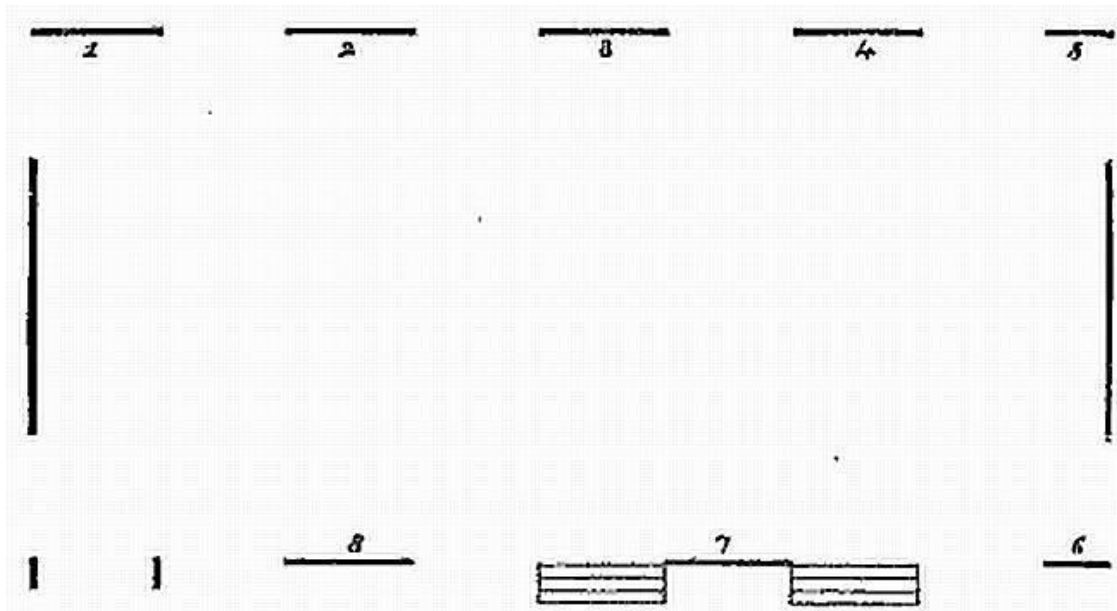
Всего их шестьдесят два, но на восьми из них изображены просто дети или детские головки, а на двух - неважные фигуры. Количество ценных картин составляет пятьдесят две; они расположены на стенах и потолках трех комнат, настолько плохо освещенных из-за замечательных решений архитектора эпохи Возрождения, что только ранним утром некоторые из картин вообще можно разглядеть, да и то лишь несовершенно. Однако все они были написаны специально для своих мест в темноте и, следовательно, по сравнению с другими работами Тинторете, по большей части являются не более чем обширными набросками, сделанными для создания при определенной степени тени эффекта законченных картин. Таким образом, их трактовку следует рассматривать как своего рода сценографию; отличающуюся от обычной сценографии только тем, что целью является эффект не *естественной сцены*, а *совершенной картины*. В этом отношении они отличаются от всех других существующих работ, поскольку, насколько я знаю, нет ни одного другого примера, когда великий мастер соглашался работать для помещения, погруженного в почти полную темноту. Вполне вероятно, что никто,

кроме Тинторета, не взялся бы за эту задачу, и самое большое счастье, что его вынудили к этому. Ибо в этой великолепной картине-сцене мы, конечно, имеем больше замечательных примеров как его мастерства, так и знания эффекта, чем когда-либо могли быть представлены в законченных картинах; в то время как необходимость делать многое несколькими штрихами настолько полностью удерживает его ум на протяжении всей работы (в то же время скорость создания не позволяла ему устать), что ни одна другая серия его работ не демонстрирует такой возвышенной силы. С другой стороны, из-за скорости и грубости живописи она более подвержена повреждениям из-за засухи или сырости; и, поскольку со стен в течение многих лет непрерывно стекал дождь, и то небольшое количество солнца, которое попадает сюда, умудряется весь день падать прямо на ту или иную из картин, они представляют собой не что иное, как обломки того, чем они были; а обломки картин, изначально грубых, вряд ли когда-либо будут привлекательны для общественного мнения. Двадцать или тридцать лет назад их сняли, чтобы подретушировать, но человек, которому была поручена эта задача, по воле провидения умер, и только одна из них была испорчена. Я нашел следы его работы над другим, но не в такой уж серьезной разрушительной степени. Остальные шестьдесят два предмета, или, во всяком случае, все, что находится в верхней комнате, кажутся совершенно нетронутыми.

Хотя по сравнению с другими его работами все они очень живописны по исполнению, есть большие различия в степени их отделки; и, что довольно любопытно, некоторые из них на потолках, а другие в самых темных местах нижней комнаты - почти законченные картины, в то время как "Агония в саду", которая находится при одном из лучших освещений в верхней комнате, кажется, была написана за пару часов щеткой вместо веника.

Для большего удобства путешественников я приведу примерный план расположения и список сюжетов каждой группы фотографий, прежде чем рассматривать их подробно.

Первая группа. На стенах комнаты на первом этаже.



- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| 1. Благовещение. | 5. Магдалина. |
| 2. Поклонение волхвов. | 6. Святая Мария Египетская. |
| 3. Бегство в Египет. | 7. Обрезание. |
| 4. Массовое убийство невинных. | 8. Успение Пресвятой Богородицы. |

На повороте лестницы, ведущей в верхнюю комнату:

9. Посещение.

1. *Благовещение*. Это, что первым бросается в глаза, является очень справедливым представителем всей группы, исполнение доведено до крайних пределов смелости, соответствующих завершенности. Это хорошо известная картина, и поэтому нет необходимости в специальном описании, но один или два момента в ней требуют внимания. Лицо Богородицы очень неприятно зрителю снизу, наводя на мысль о женщине лет тридцати, которая никогда не была красивой. Если лицо не тронуто, это единственный случай, который я когда-либо видел, когда Тинторете не удалось добиться желаемого эффекта, потому что, если смотреть вблизи, лицо миловидное и молодое и выражает только удивление, вместо боли и страха, которые оно несет в себе на расстоянии. Я не мог подойти достаточно близко, чтобы разглядеть, была ли она отретуширована. Похоже на работу Тинторета, хотя и довольно сложную; но, поскольку в ретуши этой картины есть несомненные следы, возможно, что небольшое восстановление линий, которые, как предполагается, были выцветшими, полностью изменит отстраненное выражение лица. Одним из очевидных элементов перекраски является алый цвет коленей Мадонны, который тяжелый и безжизненный. Гораздо более вредной является полоска неба, видимая через дверной проем, через который входит ангел, которая первоначально была темно-золотистого цвета, как вдалеке слева, и которую неумелый реставратор замазал беловато-голубым, так что она выглядит как кусок стены; к счастью, он не коснулся очертаний черных крыльев ангела, от которых зависит вся выразительность картины. Этот ангел и группа маленьких херувимов наверху образуют большую раскачивающуюся цепь, изгиб которой образует голубь, представляющий Святого Духа. Ангелы в своем полете, кажется, привязаны к этому, как огненный шлейф к ракете; кажется, что все они устремились вниз со скоростью падающей звезды.

2. *Поклонение волхвов*. Самая законченная картина в Скуоле, за исключением “Распятия”, и, возможно, самая восхитительная из всех. Она объединяет в себе все источники удовольствия, которыми может обладать картина: высочайшую возвышенность главного предмета, смешанную с мельчайшими деталями живописного происшествия; достоинство людей высших рангов, противопоставленное простоте людей низших рангов; тишину и безмятежность происшествия из деревенской жизни, противопоставленную буйству отрядов всадников и духовной силе ангелов. Размещение двух голубей в качестве основных точек света в передней части картины, чтобы напомнить зрителю о бедности матери, чей ребенок получает подношения и обожание трех монархов, является одним из главных штрихов Тинторете; вся сцена, действительно, задумана в его самой счастливой манере. Ничто не может быть одновременно более скромным и достойным, чем осанка королей; и всему происходящему придает сладостную реальность то, что Мадонна наклоняется вперед и поднимает руку в восхищении золотой вазой, поставленной перед Христом, хотя она делает это с такой

мягкостью и спокойствием, что ее достоинство ни в малейшей степени не задето простотой действия. Словно для иллюстрации средств, с помощью которых Волхвы были привезены с Востока, вся картина представляет собой не что иное, как большую звезду, центром которой является Христос; все фигуры, даже бревна крыши, исходят лучами от маленькой яркой фигурки, над которой склонились лица летящих ангелов, сама звезда, просвечивающая сквозь бревна наверху, находится совершенно второстепенно. Композиция была бы почти слишком искусственной, если бы ее не нарушала светящаяся даль, где отряд всадников ожидает королей. Они, когда собака бежит на полной скорости, сразу нарушают симметрию линий и создают точку облегчения от чрезмерной концентрации всего остального действия.

3. *Бегство в Египет*. Одна из главных фигур здесь - осел. Я никогда не видел ни одного из более благородных животных — льва, или леопарда, или лошади, или дракона — столь величественного, как эта спокойная голова домашнего осла, главным образом благодаря величественному движению ноздрей и шевелению ушей. Пространство картины в основном занято прекрасным пейзажем, а Мадонна и святой Иосиф прогуливаются по тенистой тропинке на берегу реки сбоку от картины. Пока я не подошел поближе, я понятия не имел, сколько усилий было потрачено на создание головы Пресвятой Девы; ее выражение такое же нежное и напряженное, как у любого из произведений Рафаэлле, ее реальность намного больше. Художник, по-видимому, предполагал, что все должно быть подчинено красоте этой единственной головы; и эта работа является прекрасным доказательством того, как можно использовать обширное поле холста, чтобы привлечь внимание к одной фигуре. Отчасти это достигается за счет незначительности рисунка, так что при ближайшем рассмотрении, хотя в мастерском обращении и назначении есть все, что может поразить, в картине не так уж много совершенного или очень восхитительного; фактически, две фигуры обработаны как живые фигуры в театральной сцене и доведены до совершенства, в то время как пейзаж написан так же поспешно, как и сцены, и таким же непрозрачным цветом. Однако он пострадал так же сильно, как и любой из сериалов, и вряд ли справедливо судить о его тонах в его нынешнем состоянии.

4. *Массовое убийство невинных*. Следующий рассказ об этой картине, приведенный в “Современных художниках”, может быть полезен путешественнику, и поэтому здесь он повторяется. “Я уже упоминал о болезненности отношения Рафаэля к Массовому убийству Невинных людей. Фузели утверждает по этому поводу, что ‘в драматических градациях он раскрыл всю мать через каждый образ жалости и ужаса’. Если это так, я думаю, философский дух возоблада над воображением. Воображение никогда не ошибается; оно видит все, что есть, и все связи и смыслы этого; но оно не спутало бы смертельное безумие материнского ужаса с различным развитием материнского характера. Страх, ярость и агония на пределе своих возможностей сметаю весь характер: сама человечность была бы утрачена в материнстве, женщина превратилась бы просто в олицетворение животной ярости или страха. По этой причине все обычные изображения этого предмета, я думаю, фальшивы и холодны: художник не слышал криков и не общался с беглецами; он засел в своем кабинете, чтобы методично искажать черты лица и философствовать о безумии. Не так, как Тинторет. Зная или чувствуя, что выражение человеческого лица в таких обстоятельствах было невозможно передать, и что усилие могло закончиться только уродливой фальшью, он отказывает себе во всякой помощи со стороны черт, он чувствует, что если он должен поместить себя или нас посреди этой обезумевшей толпы, у него не может быть времени для наблюдения за выражением. Еще меньше он зависит от деталей убийства или ужасности смерти; здесь нет ни

крови, ни ударов ножом или порезами, но есть ужасная замена им в светотени. Сцена наружный вестибюль дворца, скользкий мраморный пол, испуганно давности по сангиной тени, так что наши глаза оказываются воспаленными и напряженными со странным ужасом и смертельно зрение; - Лейк из жизни раньше их, вроде сожжения видел обреченных Моавитянка на воду, которая пришлось кстати Едома: огромный лестничный пролет, без парапета, опускается слева; вниз ринутся толпы женщин смешанную с убийцами; ребенок на руках одного была захвачена конечности, *она бросает себя на краю, и падает головой вниз, волоча за собой ребенка вне досягаемости ее вес;*—она будет разбита умереть через секунду:—рядом с нами великая борьба; куча матерей, запутавшись в один смертный корчат друг с другом и мечи; один из убийц бросился вниз и придавил их, меч другого поймал за лезвие и потащил за женщиной голый силы; младший и прекраснейшая из женщин, ее ребенок просто рвется от смерти схватить, и прижал к груди с рукояткой из стальной порок, падает на спину, разводит на кучу, прямо на меч очков; все срастись и швырнул вниз в один безнадежный, бешеный, яростный отказ души и тела, в стремлении сэкономить. Далеко позади, у подножия лестницы, в тени виднеется что-то похожее на груды одежды. Это женщина, сидящая тихо, — совершенно тихо, — неподвижная, как камень; она пристально смотрит на своего мертвого ребенка, лежащего на полу перед ней, и ее рука мягко прижата ко лбу”.

Мне нечего добавить к приведенному выше описанию этой фотографии, за исключением того, что я полагаю, что, возможно, произошло некоторое изменение в цвете тени, пересекающей тротуар. Клетчатые тротуары на свету золотисто-белые и бледно-серые; в тени - красные и темно-серые, причем белое на солнце становится красным в тени. Раньше я предполагал, что это должно было придать сцене больший ужас, и если это так, то это очень похоже на Тинторета; но в этом есть странность и диссонанс, которые заставляют меня подозревать, что цвета могли измениться.

5. *Церковь Магдалины.* Эта и противоположная ей картина “Св. Мария Египетская” были написаны для заполнения узких промежутков между окнами, которые были недостаточно велики для размещения композиций, и все же в них отдельные фигуры выглядели бы неловко загнанными в угол. Тинторет сделал эти пространства максимально большими, наполнив их пейзажами, которые становятся интересными благодаря введению отдельных фигур очень маленького размера. Однако он не считал своей задачей сделать так, чтобы маленький кусочек обшивки выглядел как большой, и написал эти два пейзажа так же небрежно и быстро, как подмастерье обойщика отделяет номер в железнодорожной гостинице. Краски по большей части непрозрачны и нанесены штрихами или каракулями в манере сценографа; и поскольку в течение всего утра солнце освещает одну картину, а днем - другую, оттенки, которые первоначально были тонкими и несовершенными, теперь во многих местах высохли и превратились в простую грязь на холсте. При всех этих недостатках картины представляют очень большой интерес, ибо, хотя, как я уже сказал, написаны поспешно и небрежно, они не вялые; напротив, он был в самом горячем и величественном настроении; и в этой первой (“Магдалина”) лавровое дерево с раскачивающимися туда-сюда листьями среди хлопьев огненного облака, вероятно, было одним из величайших достижений его кисти в пейзаже: его корни опутаны подлеском; кажется, что каждый лист состоит из частей, но все так дико, как если бы оно было создано вручную. выросший там вместо того, чтобы быть нарисованным; там также была горная даль и грозное небо, о потере которого я бесконечно сожалею, ибо, хотя его массы света все еще различимы, все разнообразие оттенков утонуло в увядшем коричневом цвете. Есть любопытный образец исполнения в падении света на ручей, протекающий под

корнями лавра на переднем плане: эти корни прорисованы тенью на яркой поверхности воды; другой художник сначала нарисовал бы свет, а поверх него темные корни. Тинторет насыпал коричневую землю, которую он оставил для корней, и несколькими мощными движениями кисти, отягощенной белым, нарисовал воду в их промежутках.

6. *Святая Мария Египетская*. Эта картина в плане мало чем отличается от противоположной, за исключением того, что Святая Мария повернута к нам спиной, а Магдалина - лицом, и что дерево на другом берегу ручья - пальма, а не лавр. Ручей (Иордан?), однако, здесь гораздо важнее, а акварель чрезвычайно хороша. Из всех известных мне художников в старину Тинторет больше всего любил проточную воду; между ней и его собственным порывистым духом была своего рода симпатия. Остальной пейзаж не представляет особого интереса, за исключением того, что приятно видеть стволы деревьев, нарисованные одиночными мазками кисти.

7. *Обрезание Христа*. У *custode* есть какая-то история о том, что эта картина была написана в подражание Поллю Веронезе. Я сильно сомневаюсь, что Тинторет когда-либо имитировал какое-либо тело; но эта картина является выражением его восприятия того, что нравилось Веронезе, благородства, которое может быть в простой золотой ткани и цветной драпировке. Это, по сути, картина моральной силы золота и цвета; и главное назначение сопровождающего священника - поддерживать на своих плечах малиновую мантию с ее квадратными дощечками черного и золотого цветов; и все же ничто не умаляет интереса или достоинства сцены. Тинторет приложил огромные усилия к созданию головы верховного жреца. Я не знаю ни одной существующей головы старика, столь изысканно нежной или столь благородной по своим линиям. Он принимает Младенца Христа на руки, стоя на коленях, и смотрит на Ребенка сверху вниз с бесконечным благоговением и любовью; и сияние золотых лучей, исходящих из его головки, становится центром света и всего интереса. Вся картина подобна золотому подносу для принятия Ребенка; одеяние священника приподнято позади него, чтобы оно занимало больше места; столы и пол покрыты клетчатой тканью; тени храма наполнены медными лампадами; а над всем этим развешаны огромные занавеси, малиновые складки которых усыпаны золотыми хлопьями. После "Поклонения волхвов" эта картина является наиболее тщательно выполненной в Скуоле Сан-Рокко, и это, несомненно, высочайший из существующих образцов возвышенности, который может быть применен к аксессуарам одежды и украшениям.

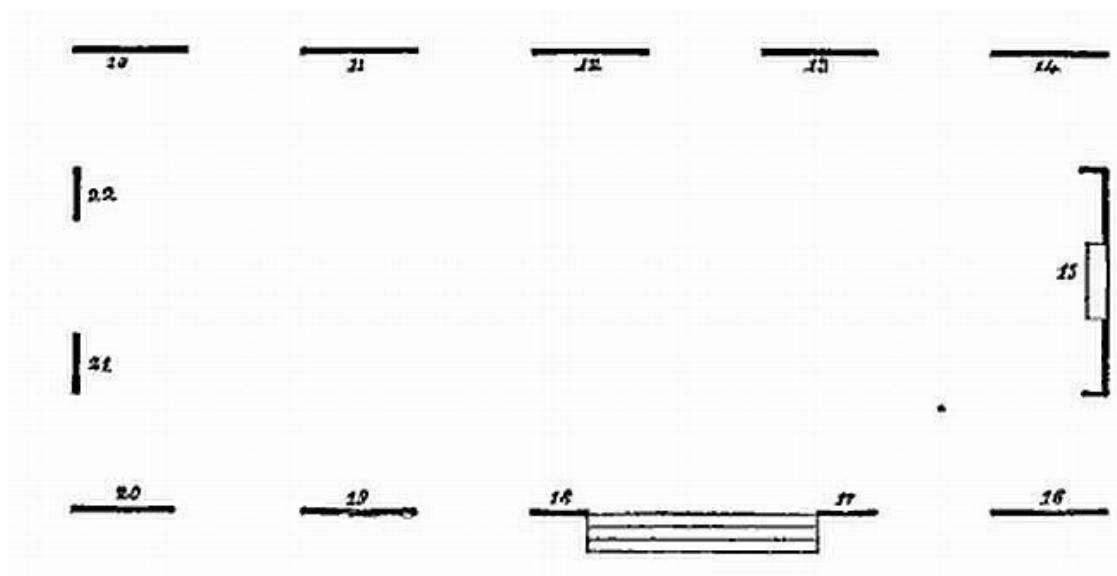
8. *Успение Пресвятой Богородицы*. На табличке или каменной панели, образующей боковую часть гробницы, из которой поднимается Мадонна, есть такая надпись крупными буквами: "ПОКОЙСЯ". ANTONIUS FLORIAN, 1834. Размер букв, которыми человек пишет свое имя на картинке, которая ему портится, всегда в точности пропорционален идиотизму человека. Старые мозаичисты собора Святого Марка, насколько мне известно, ни в единственном случае не подписывались своими именами; но зритель, желающий узнать, кто испортил впечатление от нефа, может увидеть его имя, начертанное дважды буквами высотой в полфута: Бартоломео Боцца. Я никогда не видел подписи Тинторете, за исключением великого "Распятия"; но этот Энтони Флориан, я не сомневаюсь, перекрасил всю стену гробницы, чтобы поставить на ней свое имя. Картина, конечно, испорчена везде, где он к ней прикасался; то есть наполовину закончена; круг херувимов в небе все еще чист; и замысел великого художника еще достаточно ощутим в величественном полете горизонтального ангела, на которого Мадонна наполовину опирается, когда поднимается. Это была благородная картина, и это тяжелая утрата; но, к

счастью, есть так много чистых картин, что нам не нужно тратить время на то, чтобы извлекать сокровища из руин этой.

9. *Посещение*. Небольшая картина, написанная в его самой лучшей манере; изысканная в своей простоте, непревзойденная по яркости, хорошо сохранившаяся и, как произведение живописи, безусловно, одно из самых ценных в Венеции. Конечно, это не демонстрирует ни одной из его высоких изобретательских способностей; и картина с четырьмя фигурами среднего размера не может быть достойным предметом сравнения с большими полотнами, состоящими из сорока или пятидесяти; но именно по этой причине она написана с такой совершенной легкостью, и в то же время без ослабления ни любви, ни силы, что нет картины, которую я желал бы так сильно. Кроме того, он совершенно лишен налета драматизма эпохи Возрождения. Жесты такие же простые и естественные, как у Джотто, только выражены более величественными линиями, каких не достигал никто, кроме Тинторет. Драпировки темные, рельефно выделяющиеся на фоне светлого неба, горизонт чрезмерно низкий, а очертания драпировки настолько строгие, что промежутки между фигурами выглядят как ущелья между огромными скалами и обладают всем величием альпийской долины в сумерках. Эта драгоценная картина висит примерно в тридцати футах над уровнем глаз, но, рассматривая ее при ярком освещении, можно обнаружить, что Святая Елизавета одета в зеленое и малиновое, а Богородица - в особый красный цвет, который так нравится всем великим колористам, — своего рода пылающий кирпичный или коричневато-алый, контрастирующий с насыщенным золотисто-коричневато-черным; и у обеих на плечах белые косынки, или драпировки. Позади них, опираясь на свой посох, стоит Захария в черном платье с белыми рукавами. Полоса яркого белого света, очерчивающая колени Святой Елизаветы, является любопытным примером привычки художника подчеркивать свои темные формы своего рода ореолом более яркого света, который до недавнего времени можно было бы считать несколько искусственным и неоправданным средством достижения эффекта. Дагерротип показал то, чего никогда не смог бы увидеть невооруженный глаз, - что инстинкт великого художника был верен, и что на самом деле существует такая внезапная и резкая линия света по краям темных объектов, выделяющаяся светящимся пространством.

Напротив этой картины - драгоценнейшее произведение Тициана, “Благовещение”, полное изящества и красоты. Я думаю, что Мадонна - одна из самых милых фигур, которые он когда-либо писал. Но если путешественник хоть немного проникся духом Тинторете, он сразу почувствует сравнительную слабость и условность Тициана. Обратите особое внимание на мелкие складки драпировки ангела и сравните их с драпировками на противоположной картине. Большие картины Занчи и Негри по бокам лестницы совершенно бесполезны.

Вторая группа. На стенах верхней комнаты.



10. Поклонение пастухов.

11. Крещение.

12. Воскресение.

13. Агония в саду.

14. Тайная вечеря.

15. Алтарная часть: Святой Рокко.

16. Чудо с хлебами.

17. Воскрешение Лазаря.

18. Вознесение.

19. Купальня Вифезда.

20. Искушение.

21. Святой Рокко.

22. Святой Себастьян.

10. *Поклонение пастухов*. Эта картина начинает серию о верхней комнате, которая, как уже было замечено, расписана с гораздо меньшей тщательностью, чем нижняя. Один из непостижимых капризов художника заключается в том, что единственные полотна, находящиеся при хорошем освещении, должны быть накрыты таким поспешным образом, в то время как те, что находятся в подzemелье внизу и на потолке наверху, очень тщательно обработаны. Однако вполне возможно, что обшивка этих стен была запоздалой мыслью, когда он устал от своей работы. Они также, по большей части, иллюстрируют принцип, в котором я с каждым днем убеждаюсь все больше и больше, а именно, что исторические и фигурные произведения не должны использоваться для создания световых эффектов. Свет, подходящий для исторической картины, - это тот умеренный полусвет, лучшими образцами которого, в общем, являются работы Тициана, и картина, которую мы только что проходили, "Посещение", является прекрасным примером работы того, кто более велик, чем Тициан; так же как и три "Распятия" в Сан-Рокко, Сан-Кассано и святых Иоанна и Павла; "Поклонение волхвов" здесь; и, в целом, лучшие работы мастера; но Тинторет был не из тех, кто работает в какой-либо формальной или систематической манере. и, точно так же, как Тернер, мы обнаруживаем, что он фиксирует каждый эффект, проявляемый самой Природой. Тем не менее, он, кажется, рассматривает картины, которые отклоняются от великого общего принципа колористов,

скорее как “демонстрацию силы”, чем как источник удовольствия; и я не думаю, что есть какой-либо пример того, что он проработал одну из этих сложных картин с глубокой любовью, за исключением только случая с “Женитьбой в Кане”. Под сложными изображениями я подразумеваю те, которые отображают свет, проникающий в разных направлениях, и привлекают внимание к эффектам, а не к рисунку, который их отображает. У нас уже был замечательный пример такой трактовки на картине “Тайная вечеря” при свечах в Сан-Джорджо Маджоре. Это “Поклонение пастухов”, вероятно, было почти таким же замечательным, когда было впервые написано: мадонна сидит на чем-то вроде гамака, сделанного из веревочной сетки, покрытой соломой; это делит картину на два этажа, на самом верхнем из которых изображена Богородица с двумя женщинами, поклоняющимися Христу, и показывает свет, проникающий сверху через незакрепленные балки крыши хлева, а также через решетки квадратного окна; на нижнем разделе показано, что этот свет падает за сетку на пол хлева, где живут петух и корова, и на фоне этого света изображены две женщины, поклоняющиеся Христу. рельефны фигуры пастухов, по большей части в полутьме, но с хлопьями более яркого солнечного света, падающего тут и там на них сверху. Изначально оптическая иллюзия была столь же совершенна, как и в одном из лучших интерьеров Ханта; но самое любопытное, что ни одна часть работы, похоже, не доставила художнику никакого удовольствия; все это сделано его рукой, но выглядит так, как будто он стремился только к тому, чтобы подняться над землей. Это буквально произведение сценографии, и это именно то, что, по нашему мнению, сделал бы Тинторет, если бы его заставляли писать сцены в маленьком театре за шиллинг в день. Я не думаю, что на создание всего полотна, хотя оно и четырнадцать футов в высоту и десяти в ширину, или около того, могло уйти у него больше пары дней: и очень заметно, что грубость исполнения в точности пропорциональна яркому световому эффекту, поскольку фигуры Мадонны и женщин наверху, которые не производят сколько-нибудь сильного впечатления, написаны с некоторой тщательностью, в то время как пастухи и корова одинаково неряшливы; и в последней, которая находится при ярком солнечном свете, корову можно узнать скорее по ее размеру и рогам, чем по какой-либо тщательности, проявленной при написании. к его форме. Интересно сравнить этот неряшливый и скупой набросок с головой осла в “Бегстве в Египет”, над которым художник приложил всю свою силу; однако с точки зрения светового эффекта работа, конечно, наиболее интересна. Один момент в обработке особенно заметен: на стойке за коровой стоит павлин; и при других обстоятельствах можно не сомневаться, что Тинторету понравился бы павлин в полном цвете, и он с большим удовольствием раскрасил бы его в зеленый и синий цвета. Однако он принесен в жертву свету и окрашен в теплый серый цвет, с одним-двумя тусклыми глазками в хвостовой части: этот процесс в точности аналогичен тому, как Тернер убирает цвета с флагов своих кораблей в “Госпорте”. Еще одним поразительным моментом является мусор, которым заполнена вся картина, чтобы еще больше сбить с толку глаз: солома торчит с крыши, солома разбросана по всему полу гамака, и солома мечется туда-сюда по всему полу; и, чтобы усугубить неразбериху, великолепие вокруг головки младенца, вместо того чтобы быть единым и безмятежным, разбито на мелкие кусочки и похоже на великолепие из рубленой соломы. Но самое любопытное, в конце концов, - это отсутствие восторга ни в одной из главных фигур и сравнительная низость и заурядность даже складок драпировки. Создается впечатление, что Тинторет решил сделать пастухов как можно более неинтересными; но непонятно, почему сама их одежда должна быть плохо раскрашена, а характер - нехарактерным. Однако я полагаю, хотя мне и не приходило в голову, пока я не рассмотрел эту картину, что это один из неизменных принципов художника: он, с немецкой сентиментальностью, не делает пастухов и крестьян грациозными или возвышенными, но

намеренно вульгаризирует их, не делая их действия или лица грубыми или неприятными, а скорее рисуя их плохо и составляя их драпировки скромно. Насколько я сейчас помню, этот принцип для него универсален: красота картины в точности пропорциональна достоинству персонажа. Он не станет тратить свою силу на человека, принадлежащего к низшим классам; и, чтобы узнать, что такое художник, нужно увидеть его за работой над королем, сенатором или святым. Любопытная связь этого с аристократическими тенденциями венецианской нации, если вспомнить, что Тинторет был величайшим человеком, которого произвела на свет эта нация, может стать очень интересной, если проследить за ней. Я забыл отметить, что, хотя павлин нарисован с большим пренебрежением к цвету, в нем есть особенность, которую не заметил бы ни один обычный художник, — особая плоскостность спины и волнистость плеч: все тело птицы на месте, хотя ее перья сильно запущены; и то же самое заметно у петуха, который клюет солому рядом со зрителем, хотя в других отношениях это довольно потрепанный петух. Дело в том, я полагаю, что он сделал своих пастухов настолько заурядными, что не осмеливается хорошо рисовать своих животных, иначе на картине не было бы ничего, кроме павлина, петуха и коровы. Я не могу сказать, что предлагают пастухи; они похожи на миски для молока, но их держат неловко, с такими изгибами тела, что молоко наверняка пролилось бы. У женщины впереди корзина с яйцами; но я полагаю, что это просто для поддержания деревенского характера сцены, а не часть приношений пастуха.

11. *Крещение*. В этой работе больше истинного качества изображения, чем в предыдущей, но по-прежнему очень мало похоже на удовольствие или заботу. Цвет по большей части серый и неинтересный, а фигуры тонкие и скудные по форме и слегка раскрашены; настолько, что из девятнадцати фигур вдалеке около дюжины вряд ли стоит называть фигурами, а остальные настолько набросаны и размашисты, что едва ли можно сказать, которая есть которая. В этом есть один момент, очень интересный для пейзажиста: река видна далеко вдалеке, с окаймляющей ее рощицей; небо за ней темное, но вода, тем не менее, блестяще отражается от какой-то невидимой прорехи в облаках, настолько яркой, что когда я впервые был в Венеции, не привыкший к неброскому исполнению Тинторете или к таким поврежденным картинам, я принял этот участок воды за кусочек неба. Эффект, которого добился Тинторет, действительно несколько неестественный, но он ценен, поскольку демонстрирует его признание принципа, неизвестного половине современных художников—историков, — что отражение, видимое в воде, полностью отличается от объекта, видимого над ней, и что очень возможно получить яркий свет в отражении там, где, кажется, не отражается ничего, кроме темноты. Облака на самом небе круглые, тяжелые и лишены света, и в значительной степени портят то, что в противном случае было бы прекрасным пейзажем вдалеке. За скалами справа виднеется одинокая голова с воротником на плечах: по-видимому, она предназначена для портрета какого-то человека, связанного с картиной.

12. *Воскрешение*. Еще одна картина с "эффектом света", и не очень яркая, лучшая ее часть — две отдаленные фигуры Мари, видимые на утренней заре. Сама концепция Воскресения характерна для худших моментов Тинторета. Его порывистость здесь неуместна; Христос вырывается из скалы подобно удару грома, и сами ангелы, кажется, вот-вот будут раздавлены расколотыми камнями гробницы. Если бы фигура Христа была возвышенной, эту концепцию можно было бы принять; но, напротив, она слаба, скупа и болезненна; и вся картина написана вяло или грубо, за исключением только фигового дерева на вершине скалы, которое по странному капризу не только нарисовано в лучшей манере художника, но и имеет золотистые ребрышки на всех

листьях, что делает его похожим на один из прекрасных перекрестных или клетчатых узоров, которые он так любит использовать в своих нарядах; сами листья темно-оливково-коричневые.

13. *Агония в саду*. В настоящее время я не могу понять порядок расположения этих предметов, но, возможно, они были неуместны. Эта картина из всех в Сан-Рокко написана на скорую руку, но она не *написана* коряво, как те, мимо которых мы проходили; кажется, что она была сделана веником и всего за несколько часов. Это еще один из "эффектов", и очень любопытный; Ангел, несущий чашу Христу, окружен красным ореолом; однако свет, падающий на плечи спящих учеников и на листья оливковых деревьев, холодный и серебристый, в то время как отряд, приближающийся, чтобы схватить Христа, виден при свете факелов. Иуда, который является второй фигурой, указывает на Христа, но при этом отворачивает голову, так как не может смотреть на него. Это благородный штрих; листва также чрезвычайно красива, хотя я не знаю, у какого сорта оливкового дерева такие листья, каждый из них размером с мужскую ладонь. Если есть оливки с такой листвой, то их оливки должны быть размером с какао-орехи. Это, однако, верно только для подлеска, который, возможно, не предназначен для олив. В верхней части рисунка есть несколько более высоких деревьев, листья которых имеют более естественный размер. При внимательном рассмотрении фигур солдат слева я обнаруживаю, что дальние скрыты, все, кроме ветвей, чем-то вроде арки темного цвета, которая теперь настолько повреждена, что я не могу сказать, была ли это листва или земля: я предполагаю, что это была масса плотной листвы, через которую отряд прокладывал себе путь; Иуда скорее показывал им путь, чем фактически указывал на Христа, как написано: "Иуда, который предал его, знал это место". Святой Петр, как самый ревностный из трех учеников, единственный, кто должен был попытаться пройти через это. чтобы защитить своего Господина, изображается пробуждающимся и поворачивающим голову к отряду, в то время как Джеймс и Джон погружены в глубокий сон, лежа в великолепной истоме среди листьев. Картина необычайно впечатляющая, если смотреть на нее достаточно далеко, как изображение густого лесного мрака среди богатой и нежной южной листвы; однако листья колышутся, как в потревоженном ночном воздухе, а мерцание факелов и ветвей контрастирует с ровным пламенем, которое от присутствия Ангела разливается по одеждам учеников. Самой странной чертой во всем этом является то, что Христос также представлен спящим. Кажется, что ангел является ему во сне.

14. *Тайная вечеря*. Самая неудовлетворительная картина; я думаю о худшем, что я знаю о картине Тинторета, где нет и намека на ретушь. Он всегда делает учеников в этой сцене слишком вульгарными; здесь они не только вульгарны, но и миниатюрны, а Христос находится в конце стола, самая маленькая фигура из всех. Главные фигуры - два нищенствующих, сидящих на ступеньках перед входом; своего рода сторонники, но, я полагаю, предназначенные для ожидания фрагментов; собака в еще более серьезном ожидании наблюдает за движениями учеников, которые разговаривают между собой, Иуда только что вышел. Христос представлен как дающий Иуде то, что поначалу принято считать подливкой, но поскольку ученик, получивший ее, обладает славой, а за столом всего одиннадцать человек, очевидно, что это хлеб для Таинства. Комната, в которой они собираются, представляет собой что-то вроде большой кухни, и на заднем плане видно, как хозяин работает за столиком. Эта картина не только изначально была плохой, но и является одной из тех, которые весь день выставались на солнце и высохли, превратившись в простой пыльный холст: там, где когда-то была синева, теперь ничего нет.

15. *Святой Рокко во славе.* Один из худших образцов Тинторета, с кажущейся гладкостью и отделкой, но вяло раскрашенный, как при болезни или переутомлении; к тому же очень темный и тяжелый по тону; его фигуры, по большей части, неуклюжего среднего размера, около пяти футов в высоту, и очень неинтересные. Святой Рокко возносится на небеса, взирая сверху вниз на толпу бедных и больных, которые благословляют и обожают его. Одно из них, стоящее на коленях у подножия, очень похоже на повторение, хотя и небрежное и ленивое, изображения святого Стефана в Сан-Джорджо Маджоре и центральной фигуры в “Раю” Герцогского дворца. Это своего рода фигура мирянина, которую он, кажется, любил; его скрещенные руки здесь шокирующе нарисованы — я бы сказал, незаконченными. Он образует единственный важный источник света внизу, рельефно выделяющийся на темном фоне; в верхней части картины фигура Святого Рокко видна в тени на фоне светлого неба, а все остальное находится в неясной тени. Банальность этой композиции странным образом связана с томностью мысли и прикосновений на протяжении всей работы.

16. *Чудо с хлебами.* Здесь почти ничего не осталось, кроме прекрасного фрагмента пейзажа; он больше подвержен воздействию солнца, чем любая другая картина в комнате, и его драпировки, которые были по большей части выкрашены в синий цвет, теперь представляют собой просто крахмальные пятна; сцена также очень несовершенно задумана. Двадцать одна фигура, включая Христа и его Учеников, очень плохо представляют семитысячную толпу; еще меньше чуда выражается в совершенной непринужденности и покое полулежащих фигур на переднем плане, которые даже не выглядят удивленными; рассматриваемые просто как полулежащие фигуры и эффектные в полумраке, они когда-то были прекрасны. Пейзаж, представляющий собой склон лесистого холма, имеет очень величественный и далекий вид. За ним - огромное пространство полосчатого неба, почти призматического цвета, розовые и золотистые облака скрывают его синеву, и несколько прекрасных сильных деревьев на его фоне; однако каждое нарисовано примерно за десять минут фигурными штрихами кисти и больше похоже на морские водоросли, чем на листву.

17. *Воскрешение Лазаря.* Очень странно и не впечатляюще задумано. Христос наполовину полулежит, наполовину сидит внизу картины, в то время как Лазарь освобожден от своих погребальных одежд вверху; сцена представляет собой склон скалистого холма, и вход в гробницу, вероятно, когда-то был виден в тени слева; но все, что сейчас можно различить, - это человека со свободными конечностями, как будто Христос просто приказывал освободить пленника. Ни в одной из фигур группы не чувствуется ни благоговения, ни волнения, ни даже особого удивления; но картина более энергичная, чем любая из трех последних упомянутых, и верхняя ее часть вполне достойна мастера, особенно благородные фиговое дерево и лавр, которые он в одном из своих обычных приступов каприза нарисовал так же тщательно, как и в “Воскресении Христа” напротив. Возможно, в этом есть какой-то смысл; возможно, он думал о стихе: “Взгляните на смоковницу и все деревья, когда они теперь распускаются” и т. Д. В данном случае листья только темные, без золотистых прожилок. Самые верхние фигуры также темнеют на фоне неба и образовали бы отвесную массу, подобную куску самой скалы, но на них надломлена одна из конечностей Лазаря, забинтованная и освещенная при полном свете, что, по моему мнению, печально портит картину, как неприятный объект, так и свет в неподходящем месте. Трава и сорняки повсюду тщательно раскрашены, но нижние фигуры не представляют особого интереса, а лик Христа представляет собой прискорбный провал.

18. *Вознесение*. Я всегда восхищался этой картиной, хотя она очень легкая и утонченная по исполнению и холодная по цвету; но она замечательна своим полным эффектом открытого воздуха и ощущением движения и столкновения крыльев Ангелов, поддерживающих Христа: они во многом обязаны этому эффекту манере, в которой они поставлены острием вперед; все они кажутся лезвиями мечей, рассекающими воздух. Это самая любопытная по замыслу из всех картин в Скуоле, поскольку она представляет, под Вознесением, своего рода воплощение того, что происходило до Вознесения. Вдалеке прогуливаются два Апостола, предназначенные, я полагаю, для двоих, направляющихся в Эммаус; ближе - группа людей вокруг стола, напоминающая нам о Христе, явившемся им, когда они сидели за трапезой; а на переднем плане - одинокая лежащая фигура, я полагаю, святого Петра, потому что нам сказано, что "его видели Кифа, затем двенадцать": но это толкование сомнительно; ибо почему бы не передать также видение у Тивериадского озера? И самое странное во всем этом - сцена, ибо Христос вознесся с Елеонской горы; но ученики идут пешком, и стол накрыт в маленькой болотистой и травянистой долине, похожей на некоторые уголки близ Мезон-Нев на Юре, с протекающим через нее ручьем, выраженным так заглавно, что я думаю, именно это заставляет меня так любить эту картину. Отражения столь же научны в уменьшении, в изображении больших массивов берегов вверху, как и у любого Тернера, а болотистая и заросшая тростником почва выглядит так, как будто в ней можно утонуть; но какое все это имеет отношение к Подъему, я не вижу. Фигура Христа не лишена достоинства, но ни в коем случае не интересна и не возвышенна.

19. *Купальня Вифезда*. Я не сомневаюсь, что главные фигуры были перерисованы; но поскольку краски поблекли, а сюжет отвратителен, я не уделил этой картине достаточного внимания, чтобы сказать, насколько далеко простирается нанесенный ущерб; да и не нужно никому тратить на нее время, если только предварительно не осмотреть все остальные Тинтореты в Венеции. Все великие итальянские художники кажутся нечувствительными к чувству отвращения к болезни; но это исследование населения больницы лишено каких-либо контрастов, и я бы хотел, чтобы Тинторет не снизошел до того, чтобы нарисовать его. Эта и шесть предыдущих картин были неинтересны — я полагаю, главным образом из-за соблюдения в них правила сэра Джошуа о героизме: "драпировка должна быть просто драпировкой, а не шелком, атласом или парчой". Каким бы мудрым ни было такое правило, применяемое к произведениям чистейшего религиозного искусства, оно далеко не мудрое в отношении цветных произведений. Тинторет никогда не бывает самим собой, если на нем нет меха или бархата, или богатой материи того или иного сорта, или драгоценных камней, или доспехов, или чего-то, чему он может придать игру цвета среди своих фигур, а не мертвых складок льняной шерсти; и я полагаю, что даже лучшим картинам Рафаэлла и Анджелико немало помогают подолы их мантий, украшенные драгоценными камнями короны, ризы священников и так далее; а картины, в которых нет ничего подобного, как, например, в "Преображении", на мой взгляд, являются ни капельки не скучно.

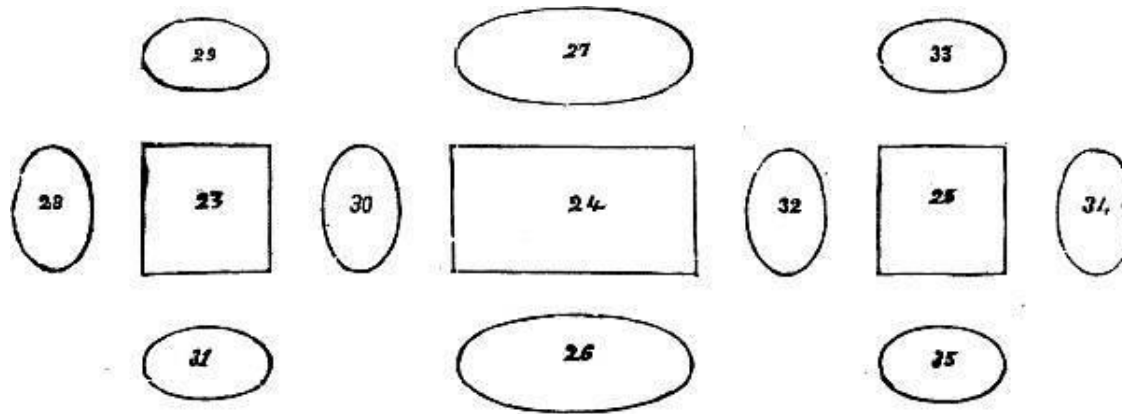
20. *Искушение*. Эта картина замечательно иллюстрирует только что наблюденное; своим эффектом она во многом обязана блеску драгоценных камней на браслете злого ангела и прекрасному цвету его крыльев. По-видимому, это незначительные аксессуары, но они повышают ценность всего остального, и художнику они явно понравились. Браслет виден в отраженном свете, его камни сияют внутренним блеском; этот оккультный огонь - единственный намек на реальный характер Искушителя, который в других случаях представлен в виде прекрасного ангела, хотя лицо у него чувственное: мы вряд ли можем сказать, насколько он

должен был выражать зло; потому что у добрых ангелов Тинторете не всегда самые чистые черты; но есть особая утонченность в этом рассказе истории из-за такого незначительного обстоятельства, как блеск драгоценных камней в темноте. Любопытно сравнить это воображение с мозаикой в соборе Святого Марка, на которой сатана предстает черным чудовищем с рогами, головой и хвостом в целом. Вся картина написана мощно и тщательно, хотя и очень широко; это сильный эффект света, а потому, как обычно, приглушенный по цвету. Изображение камней на переднем плане я всегда считал и продолжаю считать лучшим произведением наскального рисунка до Тернера и самым удивительным примером проницательности Тинторета, проявленной в любой из его картин.

21. *Святой Рокко*. Три фигуры занимают шпангоуты окна над этой и следующей картинами, написанные просто в технике света и тени, две больше, чем в натуре, одна немного меньше. Я полагаю, что это работы Тинторета; но поскольку они сделаны в полной темноте, так что исполнение не видно, а очень хорошие рисунки подобного рода были созданы другими мастерами, я не могу за них отвечать. Фигура Святого Рокко, а также ее спутник святой Себастьян раскрашены; они занимают узкие промежутки между окнами и, конечно, невидимы при обычных обстоятельствах. Сильно напрягая глаза и прикрывая их рукой от света, можно получить некоторое представление о дизайне. “Св. Рокко” - прекрасная фигура, хотя и довольно грубая, но, во всяком случае, достойная такого освещения, которое позволило бы нам ее увидеть.

22. *Святой Себастьян*. Эта фигура-компаньонка - одна из прекраснейших вещей во всей комнате и, несомненно, самый величественный Святой Себастьян из всех существующих; насколько может быть величественна простая человечность, поскольку нет никаких усилий для выражения ангельской или святой покорности; усилие состоит просто в том, чтобы осознать факт мученичества, и мне кажется, что это сделано до такой степени, до какой даже не пытался ни один другой художник. Я никогда не видел, чтобы человек умер насильственной смертью, и поэтому не могу сказать, правдива ли эта цифра или нет, но она производит самое грандиозное и сильное впечатление правдивости. Фигура мертва, и, возможно, это хорошо, потому что одна стрела пробита во лбу, а другая - в сердце; но глаза открыты, хотя и остекленевшие, и тело неподвижно в том положении, в котором оно стояло в последний раз, левая рука поднята, а левая конечность выдвинута вперед, что-то в позе солдата, поддерживающего атаку под своим щитом, в то время как мертвые глаза все еще обращены в ту сторону, откуда прилетели стрелы: но наиболее характерной чертой является то, как эти стрелы зафиксированы. В обычных памятниках о мученичестве святого Себастьяна они вонзаются в него тут и там, как булавки, как будто в них стреляли с большого расстояния, и они, спотыкаясь, падали, лишь слегка войдя в плоть и скорее обескровив святого, чем смертельно ранив его; но у Тинторете не было таких представлений о стрельбе из лука. Он, должно быть, видел натянутые в бою луки, подобные луку Ииуя, когда он поразил Иорама между луками: все стрелы в теле святого лежат прямо в одном направлении, с широким оперением и крепким древком, и посланы, по-видимому, с силой молнии; каждая из них прошла сквозь него, как копьё: две прошли через конечности, одна - через руку, одна - через сердце, а последняя пробила лоб, пригвоздив голову к дереву сзади, как будто ее пробили кувалдой. Лицо, несмотря на его ужасность, прекрасно и было безмятежным; и свет, который проникает первым и блесит на перьях стрел, мягко гаснет на вьющихся волосах и смешивается с великолепием на лбу. В Венеции нет более замечательной картины, и все же я не думаю, что один из тысячи путешественников, проезжающих через Скуолу, хотя бы замечает, что на том месте, которое она занимает, есть картина.

Третья группа. На крыше верхней комнаты.



23. Моисей, бьющий по скале.

30. Иона.

24. Нашествие змей.

31. Иисус Навин.

25. Падение Манны.

32. Жертвоприношение Исаака.

26. Сон Иакова.

33. Илия у ручья.

27. Видение Иезекииля.

34. Праздник Пасхи.

28. Падение человека.

35. Елисей кормит народ.

29. Илия.

23. *Моисей ударяет кулаком в скалу.* Теперь мы переходим к серии картин, на которых художник сосредоточил силы, которые он приберег для верхней комнаты; и в некотором роде мудро, потому что, хотя рассматривать картины на потолке неприятно, они, по крайней мере, отчетливо видны, не напрягая глаза от света. Они тщательно продуманы и тщательно раскрашены пропорционально их удаленности от глаз. Эта тщательность мышления очевидна с первого взгляда: “Моисей, ударяющий по скале” охватывает всю семнадцатую главу книги Исход и даже кое-что еще, поскольку не из этой главы, а из параллельных отрывков мы собираем факты о нетерпении Моисея и гневе Божьем на воды Меривы; оба этих факта подтверждаются тем, что ручей бьет из скалы сразу в полдюжины направлений, образуя огромную арку над головой Моисея, и частичным закрытием лица Высшего Существа. Это последнее является наиболее болезненной частью всей картины, по крайней мере, так, как это видно снизу; и я полагаю, что при каком-то ремонте крыши эта головка, должно быть, была разрушена и перекрашена. Одна из обычных прекрасных мыслей Тинторета заключается в том, что нижняя часть фигуры скрыта не просто облаками, но своего рода водной сферой, изображающей Божество, приходящее к израильтянам в этот конкретный момент как Владыку Рек и Источника Вод. Вся фигура, а также фигура Моисея и большего числа тех, кто на переднем плане, одновременно темная и теплая, преобладающие цвета - черный и красный, в то время как вдалеке ярко-золотое с оттенком синего, и кажется, что оно раскрывается на картине, как полоска голубого неба после дождя. Как изысканно это выражение с помощью простого цвета

главной силы представленного факта! то есть радости и освежения после печали и палящего зноя. Но когда мы рассмотрим, в чем состоит это расстояние, мы найдем еще больше поводов для восхищения. Синий цвет в нем - это не небесная синева, его придают голубые полосы на белых палатках, сияющих на солнце; и перед этими палатками видна та великая битва с Амаликом, о которой рассказывается в оставшейся части главы и для которой израильтяне черпали силу в потоках, вытекавших из скалы на Хориве. Рассматриваемое просто как изображение, противопоставление холодного света теплой тени является одним из самых замечательных цветовых решений в Скуоле, а огромная масса листвы, которая колыхается над скалами слева, кажется, была создана с высочайшей силой и его самым возвышенным изобретением. Но этот благородный проход сильно поврежден и теперь едва заметен.

24. *Нашествие змей.* Фигуры вдалеке удивительно важны на этой картине, среди них сам Моисей; фактически, вся сцена заполнена в основном фигурами среднего размера, чтобы усилить впечатление пространства. Интересно понаблюдать за различиями в трактовке этого предмета тремя великими художниками - Микеланджело, Рубенсом и Тинторетти. Первые двое, равные последнему по энергии, меньше любили свободу: они любили связывать свои композиции в узлы, Тинторет - разбрасывать свои повсюду: все они одинаково сохраняют единство композиции, но единство в первых двух достигается путем связывания, а в последнем - из одного источника; и вместе с этим чувством приходит его любовь к пространству, которое заставляет его меньше обращать внимание на округлость и форму самих предметов, чем на их соотношение света и тени и расстояния. Поэтому Рубенс и Микеланджело сделали огненных змей огромными удавами и связали ими страдальцев. Тинторету не нравится быть таким связанным; поэтому он делает змей маленькими летающими и трепещущими чудовищами, похожими на миног с крыльями; и дети Израиля, вместо того чтобы сбиваться в конвульсивные и корчащиеся группы, рассеиваются, теряя сознание, в полях, далеко-далеко. Как обычно, концепция Тинторета, хотя и полностью характерна для него самого, также более соответствует словам Священного Писания. Нам говорят, что "Господь послал огненных змей среди людей, и они кусали людей"; нам не говорят, что они задавили людей до смерти. И хотя, таким образом, это самая правдивая, это также и самая потрясающая концепция. Концепция М. Анджело была бы потрясающей, если бы в нее можно было поверить: но наш инстинкт подсказывает нам, что боа-констрикторы не появляются армиями; и мы смотрим на картину с таким же безразличием, как на ручку вазы или любую другую форму, выполненную из змей, где нет никакой вероятности, что змеи действительно встречаются. Но в концепции Тинторета есть вероятность. Мы чувствуем, что не исключено появление стаи этих маленьких крылатых рептилий: и их ужас не уменьшается от их малости: не то чтобы они обладали каким-либо гротескным ужасом немецкого изобретения; их можно было бы сделать бесконечно уродливее от небольших болевых ощущений, но именно их *достоверность* делает их ужасными. У них треугольные головы с острыми клювами или мордой; и короткие, довольно толстые тела с костистыми отростками вдоль спины, как у осетровых; и маленькие крылья, испещренные оранжевыми и черными пятнами; и круглые горящие глаза, не очень большие, но очень страшные, в которых выражается сильное наслаждение от укуса. (Примечательно, что венецианский художник почерпнул свое основное представление о них из морских коньков и мелких рептилий лагун.) Эти чудовища порхают и корчатся повсюду, цепляясь своими острыми ядовитыми головами за все, к чему они приближаются; и они извиваются на земле, и все тени и заросли полны ими, так что никуда не деться: и, чтобы дать представление о большем масштабе чумы, Тинторет не удовлетворился одним горизонтом; я уже упоминал о чрезмерной странности этой композиции,

закрывающейся в том, что справа на переднем плане открывается пещера, через которую видны другое небо и другой горизонт. В верхней части картины изображено Божественное Существо, несомое ангелами, которое, по-видимому, в гневе проносится над собранием, окруженное массой темных облаков; в то время как позади Ангел милосердия спускается к Моисею, окруженный шаром белого света. Этот шар едва виден снизу; это не обычная слава, а прозрачная сфера, похожая на пузырь, которая не только окутывает ангела, но и пересекает фигуру Моисея, окрашивая ее верхнюю часть в приглушенный бледный цвет, как если бы ее пересек солнечный луч. Тинторет - единственный художник, который проделывает эти трюки с прозрачным светом, единственный человек, который, кажется, уловил воздействие солнечных лучей, тумана и облаков в далекой атмосфере; и использовал то, что он видел на башнях, облаках или горах, чтобы усилить возвышенность своих фигур. Вся верхняя часть этой картины великолепна, не столько из-за отдельных фигур, сколько из-за движения облаков, оригинальности и сложности света и тени; это что-то вроде “Видения Иезекииля” Рафаэля, но гораздо прекраснее. Трудно понять, как какой-либо художник, который мог так благородно изобразить плывущие облака, как он это сделал здесь, мог когда-либо нарисовать странные, круглые, податливые массы, которые так часто встречаются в его более небрежно оформленных священных сюжетах. Нижние рисунки не так интересны, и в целом они нарисованы с расчетом на эффект снизу и мало что проясняют при внимательном рассмотрении.

25. *Падение Манны Небесной*. Ни в одной из этих трех больших композиций художник не приложил ни малейшего усилия к выражению человеческого лица; все делается жестами, и лица людей, которые пьют из камня, умирают от укусов змей и едят манну, все одинаково спокойны, как будто ничего не происходит; вдобавок к этому, поскольку они нарисованы для отдаленного эффекта, головы выглядят неудовлетворительными и грубыми, если смотреть вблизи, и, возможно, на этой последней картине тем более, и все же история рассказана изысканно. Мы видели в церкви Сан-Джорджо Маджоре другой пример его обращения с ней, где, однако, сбор манны является второстепенным занятием, а здесь это главное. Теперь обратите внимание, нам рассказывают о манне, что она была найдена утром; что тогда вокруг лагеря лежал маленький круглый предмет, похожий на иней, и что “когда солнце стало припекать сильнее, он растаял”. Поэтому Тинторет постарался, прежде всего, передать идею прохлады; прихожане отдыхают на мягком зеленом лугу, окруженном голубыми холмами, а над ними растут пышные деревья, к ветвям одного из которых прикреплено большое серое покрывало, чтобы улавливать манну, когда она падает. На любой другой картине такая масса драпировки, несомненно, имела бы какой-нибудь яркий цвет, но здесь она серая; поля прохладно-морозно-зеленые, горы холодно-синие, и, чтобы завершить выражение и значение всего этого, следует отметить самый важный момент в виде Божества, видимого сверху, через просвет в облаках. Есть по меньшей мере десять или двенадцать других изображений, на которых встречается форма Высшего Существа, которые можно найти только в Скуоле Сан-Рокко; и на каждом из этих экземпляров оно богато раскрашено, одежды обычно красные и синие, но на этом изображении манны фигура белоснежная. Таким образом, художник пытается показать Божество как подателя хлеба, точно так же, как в “Ударе о скалу” мы видели, что он изобразил Его как Владыку рек, фонтанов и вод. Внизу картинки есть еще один очень приятный эпизод: четыре или пять овец вместо того, чтобы пастись, отворачивают головы в сторону, чтобы поймать падающую манну, или, кажется, слизывают ее с шерсти друг друга. Дерево наверху, к которому привязана драпировка, - самое нежное и восхитительное растение во всей Скуоле; у него большой острый лист, чем-то похожий на ивовый, но в пять раз больше.

26. *Сон Джейкоба*. Картинка, которая производит хороший эффект снизу, но мало что дает при взгляде вблизи. Это смущает любого художника, потому что ангелы всегда выглядят неуклюжими, поднимаясь и спускаясь по лестнице; не видно, как они используют крылья. Тинторет придал им жизнерадостные и разнообразные позы, но, очевидно, не отнесся к предмету с восторгом; и это видно в еще более невыгодном свете, потому что прямо над картиной “Вознесение”, в которой раскрывается вся свежая сила художника. Можно подумать, что эта последняя картина была сделана сразу после прогулки среди холмов, поскольку она полна тончайших эффектов прозрачных облаков, более или менее скрывающих лица и формы ангелов и покрывающих белым светом серебристые ветви пальм, в то время как облака в “Сне Иакова” - обычные округлости студии.

27. *Видение Иезекииля*. Я подозреваю, что ее перекрасили, она такая тяжелая и мертвого цвета; однако этот недостаток замечен на многих маленьких картинах на потолке и, возможно, естественный результат усталости такого ума, как у Тинторета. Художник, вложивший такую сильную энергию в некоторые из своих работ, вряд ли мог не быть вялым в других, чего никогда не испытывали более спокойные умы менее сильных мастеров; и когда эта вялость овладела им во время работы над картинами, где определенное пространство приходилось покрывать простым усилием руки, эта тяжеловесность цвета вряд ли могла не быть следствием: она проявляется в основном в красных и других горячих оттенках, многие картины во Дворце герцогов также демонстрируют ее в болезненной степени. Это “Видение Иезекииля”, однако, в какой-то мере достойно мастера, учитывая дику и ужасную энергию, с которой скелеты прыгают вокруг пророка; но оно могло бы быть менее ужасным и более возвышенным, поскольку не было предпринято никаких попыток изобразить пространство Долины сухих костей, и все полотно занято только восемью фигурами, из которых пять - полукостюмы. Странно, что в таком предмете преобладающими оттенками должны быть красный и коричневый.

28. *грехопадение человека*. Два полотна, названные последними, являются самыми значительными по размеру на крыше после центральных частей. Теперь мы переходим к более мелким сюжетам, которые окружают “Ударение о скалу”; из них этот “Грехопадение человека” лучший, и я бы подумал, что он прекрасен где угодно, только не в Скуоле Сан-Рокко; на теле Евы великолепный свет, и растительность удивительно богатая, но лица грубые, а композиция неинтересная. Я не мог подойти достаточно близко, чтобы разглядеть, что это за серый предмет, на котором, по-видимому, сидит Ева, и не мог разглядеть никакой змеи. Она выделена на картине Академии, посвященной тому же самому предмету, так что я полагаю, что она скрыта в темноте вместе со многими деталями, которые необходимо было бы обнаружить, чтобы справедливо судить о работе.

29. *Илия (?)*. Пророк, держащийся за свое лицо, прикрытое рукой. Бог разговаривает с ним, очевидно, в упрек. Одежда на его груди разорвана, и действия фигур могли бы навести на мысль о сцене между Божеством и Илией на Хориве; но здесь нет никаких намеков на прошлые великолепные пейзажи — на ветер, землетрясение или пожар; так что предположение мало на что годится. Картина не представляет особого интереса; лица вульгарны, а в драпировках слишком много банального исторического достоинства, чтобы быть восхитительными.

30. *Иона*. Кит здесь занимает добрую половину холста, соответствуя по ценности пейзажному фону. Его рот велик, как пещера, и все же, если только масса красного цвета на переднем плане

не является куском драпировки, его язык слишком велик для этого. Кажется, он поднял Иону на нее и еще не втянул обратно, так что она образует что-то вроде малиновой подушки, на которую он может опуститься на колени в знак покорности Божеству. Головка, к которой принадлежит этот огромный язык, нарисована несколько небрежно, и в ней мало примечательного, кроме ее размера, да и в рисунках тоже, хотя покорность Ионы хорошо передана. Великая мысль Микеланджело немного смягчает любое менее творческое отношение к этому предмету.

31. *Иисус Навин (?)*. Это очень интересная картина, и жаль, что ее сюжет не разгляделся, потому что он не является распространенным. Фигура держит в руке меч и смотрит на небо, полное огня, из которого высовывается фигура Божества, изображенного белым и бесцветным. На другой стороне картины среди облаков виден, по-видимому, падающий столб, а у ног главной фигуры - толпа с копьями в руках. Если только это не Иисус Навин при падении Иерихона, я не могу сказать, что это значит; картина написана с большой энергией и достойна лучшего места.

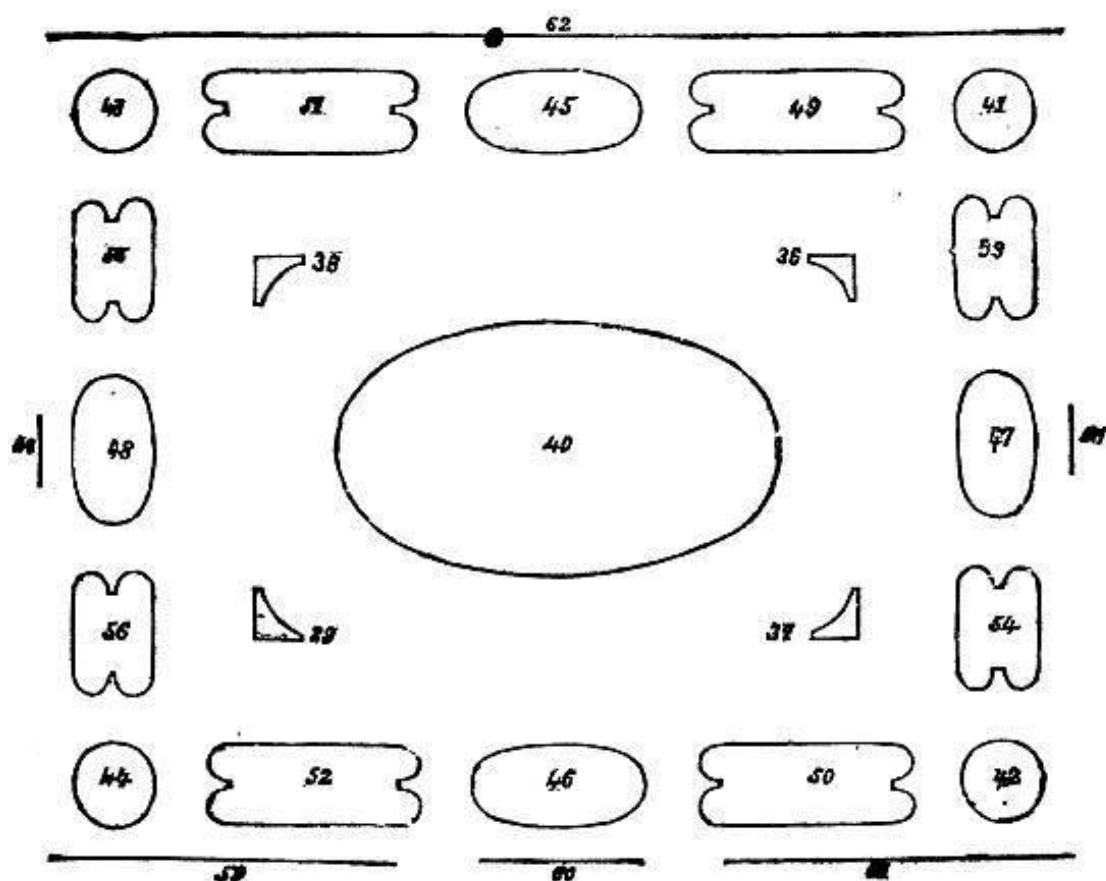
32. *Жертвоприношение Исаака*. По замыслу, это одна из наименее достойных работ мастера во всей комнате, три фигуры находятся в жестоких позах, столь же невыразительных, сколь и натянутых и искусственных. Кажется, что она была сильно раскрашена, но вульгарно; то есть свет сосредоточен на белой бороде и запрокинутом лице Авраама, как это было бы при одном из драматических эффектов французской школы, в результате голова очень яркая и очень бросается в глаза, и, возможно, при некоторых последних работах на крыше ее недавно вымыли и прикоснулись к ней. Как следствие, каждому, кто входит в комнату, сначала предлагается понаблюдать за "прекрасной проверкой Абрама". Единственное, что характерно для Тинторета, - это то, как куски неровного дерева разбрасываются туда-сюда в куче, к которой привязан Исаак, хотя такое разбрасывание дров не согласуется с библейским описанием преднамеренного действия Авраама, поскольку о нем говорится, что "он привел дрова в порядок". Но Тинторет, вероятно, не заметил этого и подумал, что бросание бревен в беспорядочную кучу больше похоже на поступок отца в его агонии.

33. *Илия у ручья Черит (?)*. Я не могу сказать, правильно ли я истолковал значение этой картины, которая просто изображает благородную фигуру, распростертую на земле, и ангела, являющегося ему; но я думаю, что между темным деревом слева и лежащей фигурой есть некоторое подобие бегущего ручья, во всяком случае, это гористое и каменистое место. Чем дольше я изучаю этого мастера, тем больше ощущаю странное сходство между ним и Тернером, в том, что мы никогда не знаем, какой именно предмет побудит его напрячься. Недавно мы видели, как он рассматривал сон Иакова, Видение Иезекииля, Жертвоприношение Авраама и Молитву Ионы (все это сюжеты, на которые величайшие художники с удовольствием тратили свои силы) с холодностью, небрежностью и очевидным отсутствием восторга; и вот, внезапно, в сюжете, настолько неясном, что невозможно быть уверенным в его значении, и охватывающем только две фигуры, человека и ангела, он начинает во всю свою силу. Я полагаю, что он должен был где-то накануне видеть зимородка; ибо эта картина, кажется, целиком написана ради великолепных пушистых крыльев ангела, — белых с голубоватым оттенком, как голова и крылья птицы - с зеленым, - самого мягкого и изысканного оперения, которое я видел в какой-либо из его работ: но обратите внимание также на общее величие, достигаемое гористыми линиями драпировки лежащей фигуры, достоинство которой зависит только от этих форм, поскольку лицо скрыто более чем наполовину, и то, что видно из-за спины, оно невыразительное.

34. *Праздник Пасхи*. Я называю эту картину по названию, данному в путеводителях; на ней изображены всего лишь пять человек, наблюдающих за разгорающимся небольшим огнем, зажженным на столе или алтаре посреди них. Только потому, что все они держат в руках посохи, можно предположить, что этот огонь разожжен для того, чтобы поглотить пасхальное приношение. Эффект, конечно, огненный; и, как и все простые огненные огни, которые я когда-либо видел, совершенно лишен интереса.

35. *Елисей кормит Народ*. Я снова догадываюсь о предмете: на картине изображена только фигура, бросающая несколько хлебов перед толпой; но, поскольку Елисей нигде не встречается, я предполагаю, что это, должно быть, ячменные хлебцы, привезенные из Ваал-Шалиши. По замыслу и манере живописи эта картина и последняя, вместе с другими вышеупомянутыми, по сравнению с "Илией в Черите", могут быть в целом описаны как "отбросы Тинторета": они усталые, мертвые, растянутые на холсте, очевидно, в том тяжелом состоянии, в которое впадает человек, когда он измучен тяжелым трудом и устал от работы, которой занят. Они написаны не наспех; напротив, отделаны со значительно большей тщательностью, чем некоторые работы на стенах; но те, как, например, "Агония в саду", представляют собой торопливые наброски, вложившие в них все сердце человека, в то время как эти картины - исчерпывающее выполнение поставленной задачи. Были ли они на самом деле среди последних окрашены, то ли художник заболел в некоторый промежуточный момент, я не могу сказать; но мы должны найти его снова в его предельной прочности в номере, который мы в последний раз вводим.

Четвертая группа. Внутренняя комната на верхнем этаже.



На крыше.

С 36 по 39. Детские головы.

40. Святой Рокко на небесах.

На стенах.

57. Фигура в нише.

58. Фигура в нише.

59. Христос перед Пилатом.

с 41 по 44. Дети.

с 45 по 56. Аллегорические фигуры.

60. Ессе Номо.

61. Христос, несущий свой Крест.

62. Распятие.

с 36 по 39. *Четыре детские головки*, которые, к большому сожалению, должны быть потеряны при заполнении небольших пустот в потолке.

40. *Святой Рокко на небесах*. Центральное изображение крыши во внутренней комнате. Из хорошо известного анекдота, касающегося создания этой картины, правдивы ли все ее детали или нет, мы можем, по крайней мере, сделать вывод, что она была написана в соревновании с Полем Веронезе и другими выдающимися художниками того времени, и, вероятно, Тинторет стремился сделать ее как можно более популярной и эффектной. Она сильно отличается от его обычных работ; яркая во всех своих оттенках; лица тщательно прорисованы и приятного типа;

очертания четкие, теней мало; в целом она напоминает Корреджо больше, чем любой венецианский художник. Это, однако, пример опасности, даже для величайшего художника, оставить свой собственный стиль; ибо в нем отсутствуют все великие достоинства Тинторет, но нет сочности Корреджо. Одна вещь, во всяком случае, примечательна в нем — то, что, хотя он был написан в то время, когда конкурсанты делали свои эскизы, на нем нет никаких признаков спешки или невнимательности.

с 41 по 44. *Фигурки детей*, чисто декоративные.

с 45 по 56. *Аллегорические фигуры на крыше*. Если бы они не находились в одном зале с “Распятием”, они привлекли бы больше внимания публики, чем любые работы в Скуоле, поскольку здесь нет ни черных теней, ни экстравагантных изобретений, но очень красивые фигуры, богато и деликатно раскрашенные, во многом напоминающие некоторые из лучших работ Андреа дель Сарто. Однако в них нет ничего, требующего детального изучения. Две фигуры между окнами очень неряшливы, если они вообще принадлежат ему; а карнизы усыпаны кусочками мрамора и фруктами, которые могут принадлежать ему, а могут и не принадлежать: если и принадлежат, то это утомительная работа, не имеющая большого значения.

59. *Христос перед Пилатом*. Очень интересная картина, но, что необычно, лучше всего ее видно в темный день, когда привлекает внимание только белая фигура Христа, выглядящая почти как дух; остальная часть картины написана несколько тонко и несовершенно. Во всех второстепенных фигурах есть определенная скудость, меньше величия и широты в конечностях и драпировках, и, кажется, меньше солидности даже в цвете, хотя его расположение богаче, чем во многих вышеописанных композициях. Я не знаю, происходит ли это из-за этой тонкости цвета или специально, что горизонтальные облака просвечивают вдали сквозь малиновый флаг; хотя я бы подумал, что последнее, поскольку эффект самый красивый. Страстное действие Писца, поднимающего руку, чтобы обмакнуть перо в чернильницу, однако, наигранно и чрезмерно, и Пилат ведет себя очень скупой; возможно, намеренно, чтобы не допустить отторжения почтения от личности Христа. В произведениях XIII и XIV веков фигуры Пилата и Ирода всегда намеренно принижаются.

Ессе Ното. Как обычно, у Тинторета свой особый взгляд на предмет. Христос лежит на земле в обмороке, с одной стороны от него стоит солдат, в то время как Пилат, с другой стороны, снимает одежду с избитого и израненного тела и указывает на нее иудеям. И эта, и последняя упомянутая картина по стилю обработки больше напоминают Тициана, чем Тинторетто.

61. *Христос, несущий свой Крест*. Здесь Тинторет снова узнаваем в неослабевающей силе. Он изобразил войска и сопровождающих, взбирающихся на Голгофу по извилистой тропинке, видны два поворота, фигуры на самом верхнем выступе и Христос в центре их вырисовываются на фоне неба; но вместо обычного простого средства - светлого горизонта для разгона темных масс - здесь слева представлена голова белого коня, сливающаяся с небом в одну широкую массу света. Сила картины заключается главным образом в эффекте, фигура Христа находится слишком далеко, чтобы быть очень интересной, и только злоумышленники видны на более близком пути; но именно по этой причине она кажется мне более впечатляющей, как будто кто-то действительно присутствовал на сцене, хотя и не совсем в том месте, чтобы ее видеть.

62. *Распятие*. Я должен предоставить этой картине воздействовать на зрителя своей волей, ибо она неподвластна никакому анализу и выше всяких похвал.

S

Сагрето, Палаццо на Большом канале, II. 256. Сильно пострадавший, но полный интереса. Его морская история восстановлена; на первом этаже находится интереснейшая аркада с окнами третьего порядка начала тринадцатого века; его верхние окна представляют собой лучшие окна четвертого и пятого порядков начала четырнадцатого века; группа четвертых порядков в центре придана некоторому сходству с позднеготическими узорами за счет последующего введения четырехлистников над ними.

Салют, церковь Святой Марии. Мария делла, на Большом канале, II. 378. Одно из самых ранних зданий гротескного Ренессанса, впечатляющее своим расположением, размерами и общими пропорциями. Эти последние чрезвычайно хороши; изящество всего здания в основном зависит от неравномерности размеров его куполов и красивого расположения двух колоколен позади них. Следует в целом отметить, что пропорции зданий не имеют никакого отношения к стилю или общим достоинствам их архитектуры. Архитектор, получивший образование в худших школах и совершенно лишенный всякого смысла или цели в своей работе, все же может обладать таким природным даром массировать и группировать, который сделает все его сооружения эффективными, если смотреть на них издалека: такой дар очень распространен среди поздних итальянских строителей, так что многие из самых презренных зданий в стране производят хороший сценический эффект, пока мы к ним не приближаемся. Церкви Салюта еще больше помогает красивый лестничный пролет перед ней, спускающийся к каналу; а ее фасад богат и красив в своем роде, и был выбран Тернером в качестве главного объекта в его хорошо известном фильме "Вид на Большой канал". Основными недостатками здания являются скудные окна по бокам купола и нелепая маскировка контрфорсов под форму колоссальных завитков; сами контрфорсы изначально были лицемерием, поскольку Лазари утверждает, что купол сделан из дерева и, следовательно, ни в чем не нуждается. В ризнице хранится несколько драгоценных картин: "три на крыше" кисти Тициана, которые так превозносят, на самом деле столь же слабы, сколь и чудовищны; но маленькая картина Тициана "Св. Марк со св. Космо и Дамианом" была, когда я впервые увидел ее, на мой взгляд, безусловно первой работой Тициана в Венеции. С тех пор Академия восстановила его, и мне он показался полностью разрушенным, но у меня не было времени внимательно осмотреть его.

В конце большой ризницы находится люнет, который когда-то украшал гробницу дожа Франческо Дандоло (см. Выше, стр. 74); а сбоку от него - один из самых изысканных тинторетов в Венеции, а именно:

Свадьба в Кане. Огромная картина, примерно двадцать пять футов в длину и пятнадцать в высоту, по словам Лазари, одна из немногих, которые Тинторет подписал своим именем. Я не удивлен, что он сделал это в данном случае. Очевидно, эта работа была для него любимой, и он прилагал столько усилий, сколько было необходимо для его колоссальной силы, чтобы справиться с чем-либо. Этот предмет не из тех, которые допускают большую необычность или энергию в композиции. Она всегда была любимой у Веронезе, потому что придавала драматический интерес фигурам в ярких костюмах и с жизнерадостными лицами; но с удивлением обнаруживаешь, что Тинторет, чей настрой всегда был серьезным и который не любил создавать картины из парчи и диадем, вкладывает все свои силы в концепцию брачного

пира; но это так, и, несомненно, ни на одной из его картин в Венеции нет женских голов, проработанных настолько, насколько те, которые здесь образуют центральный источник света. Не часто бывает, чтобы работы этого могущественного мастера соответствовали каким-либо правилам, по которым действуют обычные художники; но в данном случае были соблюдены популярные законы, и студент академии был бы рад увидеть, с какой строгостью основной свет распределен в центральной массе, которая разделена и становится более яркой благодаря мощному куску тени, помещенному в ее середину, и который гаснет меньшими фрагментами и искрится по направлению к краям картины. Эта масса света интересна как по своему составу, так и по своей интенсивности. Чичероне, который в течение пяти минут сопровождает незнакомца по ризнице и дает ему около сорока секунд на созерцание картины, которую невозможно было бы полностью постичь за шесть месяцев изучения, очень внимательно обращает его внимание на “эффектный колокол перспективо”. В глазах интеллигентной публики все достоинство картины в том, что на ней изображен длинный стол, один конец которого виден дальше другого; но в “эффектном колоколе перспективо” есть нечто большее, чем соблюдение общепринятых законов. из области оптики. Стол накрыт в просторном зале, окна в торце которого пропускают свет с горизонта, а окна в боковой стене - насыщенную синеву восточного неба. Зритель смотрит вдоль всего стола, на дальнем конце которого сидят Христос и Мадонна, по обе стороны от него гости на свадьбу — с одной стороны мужчины, с другой женщины; мужчины сидят спиной к свету, который, проходя над их головами и слегка отражаясь на скатерти, падает во всю длину вдоль ряда молодых венецианок, которые, таким образом, заполняют весь центр картины одним широким солнечным лучом, образованным светлыми лицами и золотистыми волосами. Рядом со зрителем женщина в изумлении встает и тянется через стол, чтобы показать вино в своей чашке сидящим напротив; ее темно-красное платье перекрывает и усиливает массу собранного света. Учитывая сюжет картины, довольно любопытно, что нельзя различить ни невесту, ни жениха; но четвертую фигуру Мадонны в женском ряду, которая носит белый кружевной убор и богатые цепочки жемчуга в волосах, вполне можно принять за первую, и я думаю, что между ней и женщиной по левую руку от Мадонны единство женского ряда перекрывает мужская фигура; как бы то ни было, это четвертое женское лицо - самое красивое, насколько я помню, из всех, встречающихся в работах Мадонны. живописец, за исключением только Мадонны в “Бегстве в Египет”. Это идеал, который действительно встречается во многих его работах: лицо одновременно смуглое и нежное, итальянский вылитый характер сочетается с мягкостью и детскостью английской красоты примерно полвека назад; но я никогда не видел, чтобы идеал был так полно проработан мастером. Лицо лучше всего можно описать как одну из самых чистых и мягких концепций Стотарда, выполненную со всей силой Тинторета. Все остальные женщины сделаны хуже этой, но у них красивые профили и изгибы груди и шеи по всей линии. Все мужчины второстепенны, хотя среди них есть интересные портреты; возможно, единственный недостаток картины в том, что лица слишком бросаются в глаза, они видны как светящиеся шары среди толпы второстепенных фигур, заполняющих задний план картины. Тон картины в высшей степени сдержан и величествен; все платья представляют собой широкие цветные массы, и единственными частями картины, которые претендуют на выражение богатства или великолепия, являются головные уборы женщин. В этом отношении концепция сцены сильно отличается от концепции Веронезе и более приближена к вероятной истине. И все же свадьба не является чем-то неважным; огромная толпа, заполняющая задний план, образующая великолепно богатую цветовую мозаику на фоне далекого неба. Взятая в целом, картина, пожалуй, является самым совершенным примером того, как человеческое искусство создало

максимально возможную силу и резкость теней в сочетании с богатством местного колорита. Во всех других работах Тинторета, и во многом других колористов, преобладают либо светотень, либо местный колорит; в одном случае картина имеет тенденцию выглядеть так, как будто написана при свете свечи, в другом она становится дерзко условной и приближается к условиям росписи по стеклу. Эта картина сочетает в себе цвет, столь же богатый, как у Тициана, со светом и тенью, столь же сильными, как у Рембрандта, и гораздо более решительными.

В этой ризнице есть одна или две другие интересные картины ранних венецианских школ, а в соседнем монастыре - несколько важных гробниц; среди них особенного внимания заслуживает гробница Франческо Дандоло, перенесенная сюда из церкви Фрари. См. выше, стр. 74.

Сальваторе, церковь Святого Основания эпохи Возрождения, занимающая место древней церкви, под папертью которой находился папа Александр III. говорят, здесь провели ночь. М. Лазари утверждает, что дом был богато украшен мозаикой; теперь все исчезло.

Внутри церкви находятся одни из лучших образцов скульптурных памятников эпохи Возрождения в Венеции. (См. Выше, [глава II. § LXXX.](#)) Говорят, там хранится ценная серебряная палла XIII века, одна из экспонатов Венеции, которую, к моему большому сожалению, я забыл осмотреть; кроме того, здесь хранятся два тициана, Бонифацио и Джон Беллини. Последняя ("Вечеря в Эммаусе"), я думаю, должна была быть полностью перерисована: она не только недостойна мастера, но и непохожа на него; по крайней мере, насколько я мог видеть снизу, потому что она висит высоко.

Палаццо Санудо. В Мираколи. Благородный готический дворец четырнадцатого века, с византийскими фрагментами и карнизами, встроенными в его стены, особенно вокруг внутреннего двора, в котором лестница очень благородная. Его дверь, выходящая на набережную, единственная в Венеции, которая совершенно не пострадала; сохранились богато украшенный резьбой деревянный клапан, калитка для осмотра незнакомцем, требующим впуска, и причудливый дверной молоток в виде рыбы.

Скальци, церковь. Она принадлежит прекрасному Джону Беллини и известна по всей Венеции своим драгоценным мрамором. Я упустил из виду выше, говоря о зданиях гротескного Возрождения, что многие из них примечательны своего рода нечестностью, даже в использовании *настоящего* мрамора, проистекающей не из соображений экономии, а просто из любви к жонглированию и лжи ради них самих. Я едва ли знаю, какое состояние ума самое низкое: у того, кто гордится гипсом, сделанным похожим на мрамор, или у того, кто получает удовольствие от мрамора, сделанного похожим на шелк. Некоторые из более поздних церквей Венеции, особенно церкви иезуитов, Сан-Клементе и Скальци, больше всего заслуживают восхищения благодаря своим занавесям и подушкам, вырезанным из камня. Самый нелепый пример находится в Сан-Клементе, а самый любопытный и дорогостоящий - в Скальци; эта последняя церковь представляет собой совершенный образец вульгарного злоупотребления мрамором всеми возможными способами людьми, которые не разбирались в цвете и не понимали никаких достоинств в произведении искусства, кроме того, что проистекает из дороговизны материала и таких способностей к имитации, которые используются в Англии для изготовления персиков и яиц из дербиширского шпата.

Себастьян, церковь св. Могила, а в старину и памятник Паулю Веронезе. Она полна его самых благородных картин или того, что когда-то было таковыми; но мне показалось, что по большей части они были уничтожены перекраской. У меня не было времени рассмотреть их должным образом, но я бы особенно обратил внимание путешественника на маленькую Мадонну над вторым алтарем справа от нефа, которая по-прежнему является совершенным и бесценным сокровищем.

Серви, церковь. От нее сохранились только двое ворот и несколько разрушенных стен в одном из самых грязных районов города. Это был один из самых интересных памятников готики начала четырнадцатого века, и в сохранившихся фрагментах много прекрасного. Как долго они могут простоять, я не знаю, поскольку все здание было предложено мне на продажу, целиком, или камень за камнем, по моему выбору, его нынешним владельцем, когда я в последний раз был в Венеции. В настоящее время любой богатый человек, который посвятил бы свои ресурсы сохранению таких памятников, где бы они ни существовали, мог бы принести больше реальной пользы, купив в собственность все руины целиком, а затем взяв на себя надлежащий уход за ними и разбив вокруг них сад, чем любым другим способом защиты или поощрения искусства. Здесь нет ни школы, ни преподавателя, как в развалинах ранних эпох.

Северо, Фондамента Сан, дворец по адресу, [II. 264](#).

Сильвестро, церковь Св. Не имеет значения сама по себе, но в ней есть две очень интересные фотографии: первая, “Св. Фома Кентерберийский с крестителем и святым Франциском”, Джироламо Санта-Кроче, превосходный образец венецианской религиозной школы; вторая работа Тинторета, а именно:

Крещение Христа. (Над первым алтарем справа от нефа.) Вертикальное изображение, примерно десять футов в ширину и пятнадцать в высоту; его верхняя часть выгнута дугой, изображая Отца, поддерживаемого ангелами. Не требуется большого знания Тинторете, чтобы увидеть, что эти фигуры сделаны не его рукой. Возвращаясь к противоположной стороне нефа, можно отчетливо увидеть стык на холсте, верхняя часть картины была полностью дополнена: была ли у нее эта верхняя часть до того, как ее перекрасили, или изначально была квадратной, сейчас сказать невозможно, но я полагаю, что у нее была верхняя часть, которая была разрушена. Я не уверен, что даже голубь и два ангела, которые изображены в верхней части старой части картины, вполне подлинные. В остальном картина великолепна, хотя обе фигуры Спасителя и Крестителя демонстрируют некоторую уступку художника императивному требованию его эпохи, согласно которому ничего не должно быть сделано иначе, как в позе; здесь нет и его обычных фантастических фантазий. Здесь просто изображены Христос в воде и Святой Иоанн на берегу, без сопровождающих, учеников или свидетелей какого-либо рода; но сила света и тени и великолепие пейзажа, который в целом хорошо сохранился, делают его наиболее интересным примером. Иордан представлен в виде горного ручья, каскадом впадающего в скалы, на которых стоит Святой Иоанн: в центре потока находится округлый камень; и расступающаяся вода в этом месте, а также ее журчание среди корней нескольких темных деревьев слева - одно из самых точных изображений природы, которые можно найти в любой из работ великих мастеров. Я даже не знаю, чему больше удивляться - силе человека, который таким образом преодолел всеобщее в его время пренебрежение к природе; или свидетельствам, видимым во всей концепции, что он все еще довольствовался рисованием по слабым воспоминаниям о том, что он видел в горных странах, вместо того, чтобы на всю глубину

раскрыть источник, который он открыл. Среди холмов Приули нет ручья, который на протяжении какой-нибудь четверти мили своего течения не подсказал бы ему более изящные формы каскада, чем те, которые он лениво рисовал в Венеции.

Симеоне, Профета, церковь Святого Очень важная, хотя и небольшая, с драгоценной статуей святого Симеона, замеченной выше, [II. 309](#). Редкие раннеготические капители нефа интересны только архитектору; но в маленьком проходе сбоку от церкви, ведущем с Кампо, есть любопытный готический памятник, встроенный в стену, очень красивый благодаря размещению ангелов на шпандрилах и богатой лепке из виноградных листьев наверху.

Симеоне, Пикколо, церковь Св. Одна из самых уродливых церквей в Венеции или где-либо еще. Его черный купол, похожий на необычный газометр, вызывает восхищение современных итальянских архитекторов.

Sospiri, Ponte de'. Хорошо известный "Мост вздохов", произведение незаурядное и относящееся к позднему периоду (см. Том II, стр. [304](#)), интерес к которому он представляет главным образом благодаря своему красивому названию и невежественному сентиментализму Байрона.

Спирито Санто, Церковь. Не имеет значения.

Стефано, церковь Св. Интересное здание центральной готики, лучший ее церковный образец в Венеции. Западный вход был построен намного позже, чем любой другой, и выполнен в богатейшей ренессансной готике, немного раньше, чем Ворота Карты, и является первоклассным в своем роде. Манера введения фигуры ангела в верхней части арки полна красоты. Обратите внимание на экстравагантные черепки и остроконечные навершия как признаки упадка.

Стефано, церковь святого в Мурано (драчливость ее настоятеля), [II. 33](#). Церкви больше не существует.

Стропе, Кампьяелло делла, дом в, [II. 266](#).

Т

Тана, окна в, [II. 260](#).

Тьеполо, Палаццо на Гранд-канале. Не имеет значения.

Толентини, церковь. Одно из самых низменных и холодных произведений позднего Возрождения. Говорят, что в нем содержится два Бонифацио.

Тома, церковь св. Неважны.

Toma, Ponte San. Рядом с этим мостом есть интересный старинный дверной проем, выходящий на канал, вероятно, двенадцатого века, и хорошая раннеготическая дверь, выходящая на сам мост.

Торчелло, общий вид, II. 12; Санта Фоска, I. 117, II. 13; дуомо, II. 14; мозаики, II. 196; размеры, II. 378; дата, II. 380.

Trevisan, Palazzo, I. 369, III. 212.

Трон, Палаццо. Не имеет значения.

Трөвазо, церковь Св. Сама по себе не имеет значения, но содержит две картины Тинторет, а именно:

1. *Искушение святого Антония.* (Алтарная часть в часовне слева от хоров.) Небольшая и очень тщательно отделанная картина, но удивительно сдержанная и спокойная в трактовке, особенно учитывая тему, которая, как можно было предположить, могла вдохновить художника на одно из его самых фантастических видений. Словно нарочно, чтобы разочаровать нас, и эффект, и концепция фигур совершенно спокойны и кажутся результатом гораздо более тщательного изучения, чем бурного воображения. Создается эффект простого дневного света; вдалеке проплывают несколько облаков, но в них нет дикости, равно как нет никакой энергии или тепла в языках пламени, которые обвивают талию одной из фигур. Если бы не благородное мастерство исполнения, мы могли бы почти вообразить, что это произведение современной академии; однако, когда мы начинаем читать картину, становится понятен замысел художника. Святого Антония окружают четыре фигуры, одна из которых имеет только форму демона, и он находится на заднем плане, совершая не более ужасающий акт насилия по отношению к святому Антонию, чем пытаюсь сорвать с него мантию; однако у него через плечо перекинут бич, но это, вероятно, предназначено для оружия самодисциплины святого Антония, которое дьявол с очень протестантским складом ума уносит с собой. Сломанный посох с подвешенным к нему колокольчиком у ног святого также выражает его прерванную молитву. Три другие фигуры рядом с ним настроены на более коварное озорство: женщина слева - один из лучших портретов Тинторете молодой венецианской красавицы с ясными глазами. Любопытно, что он придал столь привлекательное выражение лицу человека, явно испытывающего искушение нарушить власть бедности, поскольку эта женщина опускает одну руку в вазу, полную монет, а другой потряхивает золотыми цепочками. По другую сторону от святой другая женщина, превосходно накрашенная, но с гораздо менее привлекательным лицом, олицетворяет похоть плоти, однако в ее одежде или жестах нет ничего грубого или нескромного. Похоже, она была сбита с толку и на данный момент отказалась обращаться к святой: она кладет одну руку на грудь, и ее можно было бы принять за очень респектабельную особу, если бы не пламя, играющее на ее чреслах. Лежащая фигура на земле имеет менее понятный характер, но, возможно, означает Праздность; во всяком случае, он разорвал книгу святого на куски. Я забыл отметить, что под фигурой, представляющей Алчность, изображено существо, похожее на свинью; настоящая свинья или нет, установить невозможно, поскольку в церкви темно, слабый свет, падающий на картину, падает на нее не так, как надо, и треть ее нижней части скрыта белым футляром, содержащим современную мазню, недавно нанесенную в качестве алтарной части; значение, а также достоинства великой старой картины сейчас находятся далеко за пределами понимания как священников, так и простых людей.

2. *Тайная вечеря.* (С левой стороны часовни Причастия.) Картина, которая прошла через руки Академии и поэтому сейчас вряд ли заслуживает внимания. Его концепция, кажется, всегда была вульгарной и намного ниже обычных стандартов Тинторета; есть особая низость в том обстоятельстве, что один из ближайших Апостолов, в то время как все остальные, как обычно,

сосредоточены на словах Христа: “Один из вас предаст меня”, собирается налить себе вина из бутылки, которая стоит у него за спиной. При этом он наклоняется к столу, при этом фляжка оказывается на полу. Если задумано изобразить действия Иуды в этот момент, то в замысле художника присутствует обычная оригинальность; но мне кажется, это скорее сделано для того, чтобы добиться изменения позы, чтобы красное платье резко контрастировало со скатертью. Цвет когда-то был прекрасным, и еще сохранились фрагменты хорошей живописи; но свет не позволяет их разглядеть, а в Венеции слишком много совершенных работ мастера, чтобы мы могли тратить время на отретушированные остатки. Эта картина заслуживает упоминания только потому, что Куглер невежественно и нелепо называет ее характерной чертой Тинторета.

V

В Витали, церкви Святого, говорят, есть картина Виттора Карпаччо над главным алтарем: в остальном не имеет значения.

Вольто-Санто, церковь. Интересные, но оскверненные руины четырнадцатого века; прекрасные по стилю. Его крыша сохранила некоторую фресковую раскраску, но, насколько я помню, более позднего времени, чем архитектура.

Z

Заккария, церковь Святого раннего Возрождения, прекрасна в своем роде; пристроенная к ней готическая часовня необычайной красоты. В нем представлен лучший Джон Беллини в Венеции, после Сан-Дж. Гризостомо, “Богородица с четырьмя святыми”; и, как говорят, есть еще один Джон Беллини и Тинторет, ни одного из которых я не видел.

Цителле, церковь. Не имеет значения.

Зобениго, церковь Санта-Мария, [III. 124](#). Он содержит один ценный Тинторет, а именно:

Христос со Стаей. Юстина и св. Augustin. (Над третьим алтарем на южной стороне нефа.) Изображение небольшого размера, в вертикальном положении, примерно десять футов на восемь. Христос, кажется, спускается с облаков между двумя святыми, которые оба преклоняют колени на берегу моря. Это венецианское море, разбивающееся о плоский пляж, похожий на Лидо, с алой галерой посередине, главное назначение которой - объединить две фигуры цветовой точкой. Оба святых - респектабельные венецианцы низшего сословия, в невзрачных одеждах и с невзрачными лицами. Вся картина написана спокойно и несколько неброско; свободна от всякой экстравагантности и не проявляет особой силы, за исключением общей правдивости или гармонии цветов, которые так легко накладываются. Она сохранилась лучше, чем обычно, и на ней стоит остановиться подробнее как на образце стиля мастера, когда находится в состоянии покоя.

“Я в Италии? Это Минчиус?

Это далекие башни Вероны?

А не поужинать ли мне там, где Джульетта на Маскараде

Увидела своего любимого Монтегю и теперь спит рядом с ним?

Такие вопросы я задаю себе ежечасно;

А не камень на перекрестке с надписью

“В Мантую”, “В Феррару”, но вызывает

Удивление, сомнение и самовосхваление”.

Увы, после нескольких коротких месяцев, проведенных даже в самых дорогих для истории местах, мы больше не можем чувствовать себя так.

72 В тексте я всегда называл эту церковь просто “Св. Иоанн и Павел”, а не св. Иоанн и Павел, точно так же, как венецианцы говорят San Giovanni e Paolo, а не Santi G. и с.

Примечание переписчика:

Это третий том из трех.

Указатель находится в этом томе со ссылками на все три тома; и некоторые сноски связаны между томами.

Эти ссылки предназначены для работы при онлайн-чтении книги. Однако, если вы хотите загрузить все три тома и заставить ссылки работать на вашем собственном компьютере, то внимательно следуйте этим инструкциям.

1. Создайте каталог (папку) с любым именем, которое вам нравится (например, StonesVenice). (Имя этого каталога (папки) не имеет значения, но внутренние папки **должны** называться так, как указано ниже, иначе связи между томами *не* будут работать).

2. В этом каталоге (папке) создайте 3 каталога (папки) с именами

30755

30756

3. Создайте следующие каталоги (папки):

В каталоге 30754 создайте каталог с именем 30754-h

В каталоге 30755 создайте каталог с именем 30755-h

В каталоге 30756 создайте каталог с именем 30756-h

4. Загрузите *заархивированную* HTML-версию каждого тома.

Скачать том. I из <http://www.gutenberg.org/etext/30754>

Скачать том. II из <http://www.gutenberg.org/etext/30755>

Скачать том. III из <http://www.gutenberg.org/etext/30756>

5. Распакуйте загруженные файлы.

В каждой заархивированной HTML-папке есть **ДВА** html-файла. Файл ...-h.htm следует использовать, если вы хотите использовать загруженный файл в автономном режиме, который будет связан со всеми другими файлами, которые все еще находятся в режиме онлайн. Файл ...-h2.htm будет использоваться только в том случае, если вы хотите установить все три тома на свой компьютер.

6. Переместите файлы в соответствующие каталоги:

Переместите распакованный файл 30754-h2.htm и его каталог "images" в ваш каталог 30754-h.

Переместите распакованный файл 30755-h2.htm и его каталог "images" в ваш каталог 30755-h.

Переместите распакованный файл 30756-h2.htm и его каталог "images" в каталог 30756-h.

7. Измените имена файлов htm, которые вы только что переместили.

Измените имя 30754-h2.htm на 30754-h.htm.

Измените имя 30755-h2.htm на 30755-h.htm .

Измените имя 30756-h2.htm на 30756-h.htm.

8. Теперь файлы готовы к использованию. Откройте любой из них в своем браузере, и вы сможете перейти к любому из других томов одним щелчком мыши.

Используйте кнопку "Назад", чтобы вернуться по ссылке.